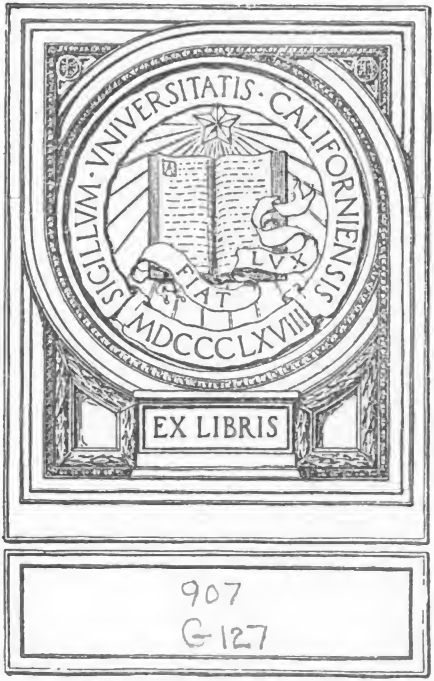
Das Theater altertum bis zur gegenwart

Christian Gaehde

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 700 Bändchen umfassend, dient seit ihrem Entstehen (1898)
den G… …shoch-
schull …iglichkeit
schaffe… …e sie die
Darst… …s Gebiet
der W… …zugleich
ummit… …die Ein-
sicht…
Si… …biete für
den U… …heutigen
metho… …charakter
von „… …che sehen
eine …
Si… …e Über-
sicht… …geistigen
Leber… …n immer
stärke… …uf den
Nach…
In… …nswerter
Weis… …legenheit
benut… …trebt, an
der „…
Se… …r als die
Hälft… …earbeitet,
bereit… …setzt eine
Verb…
Al… …geeignet,
die Z… …n Betrag,
den n… …egt, auch
für di… …s ermög-
lichen… …Bücherei
zu sch… …vereinigt.



907
G127

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Septembe… Teubner

Digitized by Google

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Heimatpflege. (Denkmalpflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Dr. H. Bartmann. (Bd. 756.)

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

***Einführung in die Geschichte der Ästhetik.** Von Privatdozent Dr. H. Nohl. (Bd. 602.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Dir. Dr. E. Weber. 3. Aufl. Mit Abbildungen. (Bd. 430.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer R. Schudeisky. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer R. Schudeisky. Mit 208 Figuren. (Bd. 564.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 2. Aufl. (Auch in 1 Bd. geb.) Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 66 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von d. Renaissance b. z. Gegenw. M. 42 Abb. (Bd. 318.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. E. Cohn-Wiener. (Teubners kleine Fachwörterbücher. Geb. ca. M. 6.–.)

Altertum:

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Prof. Dr. H. Wachtler. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 272.)

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Matthaei. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. A. Wustmann. 2. neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Privatdozent Dr. P. Frankl. I. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.) II. In Vorb. (Bd. 382.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Jantzen. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf 28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Digitized by Google

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 35 Abbildungen. (Bd. 453.)
Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände Text, 2 Bände mit 57 ganzseitigen und 200 halbseitigen Abbildungen. (Bd. 448–451, in 2 Doppelbänden, auch in Geschenkausgabe in 1 Bande erhältlich.)
Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Läjtar. 2. Aufl. Mit 12 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)
Deutsche Kunst im tägl. Leben bis zum Schlusse d. 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. B. Haendcke. 2. Aufl. Mit vielen Abbildungen. (Bd. 198.)
Geschichte der Gartenkunst. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Rauck. Mit 41 Abb. (B. 274.)
Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. Aufl. (Bd. 438.)
Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 439.)
Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)
Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)
Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)
Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914). Von Dr. E. Istel. Mit 3 Bildnissen. (Bd. 495.)
Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)
Musikalische Kompositionsformen. Von E. O. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412 u. 413, auch in 1 Band gebunden.)
Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 703/704.)
Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. (Bd. 384.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)
Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. (Bd. 325.)
***Musikalisches Wörterbuch.** Von Privatdozent Dr. J. H. Moser. (Teubners kleine Fachwörterbücher. Geb. ca. M. 6.–)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Herd. Gregori. (Bd. 692.)
***Deutsche Schauspieler.** Von Dr. H. Knudsen. (Bd. 723.)
Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)
Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)
Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)
Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 3 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Oberlehrer Dr. Niedlich, Prof. Dr. A. Imelmann und Prof. Dr. W. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. W. Glaser und Realgymnasialdirektor A. Ludwig. III: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 287/289.)
Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Wittkowski. 4. Auflage. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Digitized by Google

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

230. Band

Das Theater

vom Altertum bis zur Gegenwart

Von

Christian Gaehde

Dritte Auflage
10. bis 14. Tausend

Mit 17 Abbildungen

II 714

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
I.	Das antike Theater	3
II.	Das mittelalterliche Theater	14
III.	Die englischen Komödianten und die ersten deutschen Banden	20
IV.	Das Theater der Renaissance und die Entwicklung des neueren Theatergebäudes	32
V.	Die Entwicklung der Oper	47
VI.	Die Prinzipalschaften und ihre Entwicklung zu ständigen Truppen. Die Nationaltheater	52
VII.	Deutsche Hof- und Stadttheater im 19. Jahrhundert	68
VIII.	Das Theater der Gegenwart	88
IX.	Die moderne Bühnentechnik	114

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
1.	Grundriß des griechischen Theaters	6
2.	Tragische Maske	8
3.	Komische Maske. (Nach Ficoroni, larvae scenicae)	9
4.	Komische Sklavenmaske. (Nach Mus. Borbon. vol. VII, T. XLIV, 2)	9
5.	Komische Sklavenmaske. (Nach Ficoroni, a. a. O.)	10
6.	Simultanbühne (Szene aus dem Passionsspiel in Valenciennes). (Nach Cohen, Gesch. d. Inszen. i. geistl. Schauspiel d. Mittelalters i. Frankreich)	16
7.	Mittelalterliche Bühnenanlage (Nach Hammitzsch, D mod Theaterbau)	17
8.	Das Schwantheater in London. (Nach einer v. Gaedertz i. d. Univ.-Bibl. z. Utrecht gef. Zeichn. de Wities [1516])	22
9	Innere Ansicht des Londoner Theaters „Der rote Ochs". (Nach einem Bild a. d. J. 1622 a. Westerm. Monatsh.)	23
10.	Bühnenanordnung. (Nach Furttenbach, Arch. civ.)	38
11.	Stadttheater in Ulm. (Nach Furttenbach, a. a. O.)	39
12a, b.	Die Telaribühne. (Nach Furttenbach, a. a. O.)	40
13.	Bühnenbild von Giuseppe Galli-Bibiena. (Nach Hammitzsch, a. a. O.)	40
14a, b.	Bögensystem. Rundhorizontsystem. (Nach Hagemann, Regie)	116
15.	Drehbühne. (Nach Hagemann, a. a. O.)	118
16.	Wagenbühne. (Nach Hagemann, a. a. O.)	120
17.	Münchner Shakespearebühne. (Nach Hagemann, a. a. O.)	123

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Digitized by Google

Vorwort zur ersten und zweiten Auflage.

Die vorliegende Arbeit versucht es, den Entwicklungsgang des Theatergebäudes und der Schauspielkunst von ihren ersten Anfängen bis zur Gegenwart darzulegen. Da eine einheitliche, zusammenfassende Darstellung der Theatergeschichte aller Kulturvölker noch nicht vorhanden ist, war der Verfasser auf die Benutzung einer Reihe von Einzelwerken zur Herbeischaffung des Materials angewiesen. An erster Stelle ist hier noch immer Devrients monumentale „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" zu nennen. Eine äußerst wertvolle Ergänzung für das 19. Jahrhundert findet sie in Martersteigs tiefeindringendem Werk „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert". Für die Bühne der Griechen und Römer kamen die Schriften von Dörpfeld und Reisch, von Puchstein, Dietrich, Reich, Gefficken und Albert Müller in Betracht. Aus der Fülle von Werken über das mittelalterliche Theater sei vor allem Gustave Cohen „Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich" erwähnt. Hammitzsch liefert in seiner umfassenden Arbeit „Der moderne Theaterbau" wertvolles Material für die Kenntnis des Renaissancetheaters und des höfischen Theaterbaues. Auch Genée „Entwicklung des szenischen Theaters" und sein treffliches Buch „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels", das durch einen Vortrag Witkowskis „Die Anfänge des deutschen Theaters" anschaulich ergänzt wird, sind hier zu nennen. Bei der Darstellung der heutigen Bühne und Schauspielkunst konnte der Verfasser Kilians „Dramaturgische Blätter", Witkowskis „Deutsches Drama im 19. Jahrhundert" und Jacobsohns Schrift über „Das Theater der Reichshauptstadt" zu Rate ziehen. Außerdem wurden neben Theaterzeitschriften vielfach benutzt: Carl Hagemanns lehrreiche „Regie", dritte Auflage, Studien und Aufsätze von Georg Fuchs, Ferdinand Gregori, Max Littmann, Jocza Savits, Ernst Wachler, Oskar Walzel und Karl Zeiß, sowie die von Landsberg und Rundt seit 1910 herausgegebenen „Theater-Kalender", die neben Robert F. Arnolds „Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830" auch ganz vortreffliches bibliographisches Material bieten.

Für Besserungsvorschläge und freundliche Unterstützung bei der zweiten Auflage ist der Verfasser der fachwissenschaftlichen Kritik sowie den Herren Prof. Dr. Robert Bruck in Dresden, Prof. Fer-

479040

Digitized by Google

dinand Gregori in Wien und dem artistischen Leiter des Königl. Schauspielhauses, Geh. Hofrat Dr. Karl Zeiß in Dresden zu großem Dank verpflichtet. Mit Rücksicht darauf, daß der gegenwärtigen Theaterentwicklung ein breiterer Raum als in der ersten Auflage eingeräumt werden mußte, wurde die Darstellung des antiken Theaters möglichst zusammengezogen. Das Kapitel „Mittelalterliches Theater" wurde auf Grund der Forschungen von Cohen gänzlich umgearbeitet, ebenso erscheint das Kapitel über die englischen Komödianten den neuen Forschungsergebnissen angepaßt. Die Darstellung des Theaters der Gegenwart erfuhr notwendige Erweiterungen, und ein neues Schlußkapitel berichtet über die letzten Entwicklungen auf dem Gebiete der Bühnentechnik. Einzelne Fehler in der ersten Auflage sind ausgemerzt, eine Reihe neuer Abbildungen hinzugefügt worden.

Absicht des Bändchens bleibt es auch jetzt, deutlich zu machen, daß das Theater eines Volkes ein wesentlicher Faktor seiner Kultur ist, und daß ein wahrhaft blühendes Theater politische Größe, soziales Gedeihen und sittliche Kraft der Nation zur Voraussetzung hat.

Dresden, im Januar 1913.

Dr. Christian Gaehde.

Vorwort zur dritten Auflage.

Die dritte Auflage bringt eine Reihe notwendig gewordener Zusätze, namentlich in den Kapiteln „Das Theater der Gegenwart" und „Die moderne Bühnentechnik". Für einzelne Änderungen bin ich Hinweisen des Herrn Prof. Dr. Edwin Müller-Graupa in Dresden sowie den Arbeiten von Gercke-Norden „Einleitung in die Altertumswissenschaft", Wilhelm Creizenach „Geschichte des neueren Dramas", Max Hermann „Forschungen zur deutschen Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance", Kaulfuß-Diesch „Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrhundert", J. Petersen „Das deutsche Nationaltheater", Ferdinand Gregori „Der Schauspieler" und Max Epstein „Das Theater als Geschäft" sowie „Max Reinhardt" zu Dank verpflichtet. Auf Wunsch des Verlages wurde eine große Anzahl von Fremdwörtern durch deutsche Wendungen ersetzt.

Dresden, im März 1920.

Christian Gaehde.

Digitized by Google

I. Das antike Theater.

Weit vor irgendwelcher schriftstellerischen Betätigung liegen bei allen Völkern die dramatischen und damit theatralischen Anfänge. Aus der Völkerpsychologie erfahren wir, wie mimische Tänze, die der Zauberer eines Stammes unter Chorgesang und musikalischer Begleitung vollführte, um mit ihrer Hilfe die Feinde und vor allem die Gewalt schädigender Dämonen zu bannen, noch heute bei unentwickelten Völkern gang und gäbe sind. Indem man durch Verkleidung die Gestalt des schädlichen Wesens, das man sich fast immer als Tier vorstellte, mit manchmal verblüffender Sicherheit nachahmte, hoffte man ihm am entschiedensten zu begegnen. In diesen Pantomimen haben wir den Urtypus dramatischer Darstellung, der sich als „Todaustreiben", als „Schembartlaufen" in kaum veränderter Form bis in unsere Kultur herübergerettet hat. Auf späterer Entwicklungsstufe, wie bei den Griechen vorgeschichtlicher Zeit, ordnen sich die Dämonen dann höheren Wesen, etwa den Göttern, unter. Als Flur- und Vegetationsdämonen mögen sie noch gefürchtet und darum vom Zauberer nachgeahmt worden sein; in dem Augenblicke aber, wo die Furcht vor den niederen Wesen schwand, blieb die reine Freude der Zuschauenden am Spiel. Nun wurden die bocksgestaltigen Tänzer zu Dienern des Dionysos, nun nahm die Menge der Zuschauer teil an den Leiden des Gottes, lachte über die ungelenken Sprünge der Satyrn, die sie ehedem gefürchtet hatte, und Tragödie wie Komödie waren damit im Keime gegeben.

In Griechenland entstand das Drama aus dem Kultus des Dionysos, des Weingottes, der zugleich ein Freund der Musen und Künste war. Anfangs war natürlich der Stoff, der für diese festlichen Umzüge, Tänze und Gesänge zur Verfügung stand, ein sehr begrenzter und mußte sich durchaus auf den Mythus von Dionysos beschränken. Gewöhnlich fanden die Feiern viermal jährlich vor dem Tempel des Gottes statt. Einer aus dem Chor, „der, der den Dithyrambus an-

Digitized by Google

hob", trat als Dionysos verkleidet aus dem Tempel in die Vorhalle zu dem um einen Opferaltar versammelten Chor, den in weitem Ringe das zuschauende Volk umgab, und veranlaßte durch ein paar Worte die Tanzenden zum Liede. Später traten an die Stelle des Dionysos, dem aber dauernd die Feste gewidmet blieben, Helden und Könige, deren Schicksale nunmehr zum Inhalt der dithyrambischen Lieder wurden, und die Handlung verlor etwas von ihrem gottesdienstlichen Charakter. Thespis, ein jüngerer Zeitgenosse des Solon (um 530 v. Chr.), scheint den Chorgesängen eine Darstellung der Geschicke des Dionysos eingefügt zu haben. Er wurde so zum Schauspieler. Wahrscheinlich verdankt diese Erfindung des Schauspielers ihr Entstehen einem Bedürfnisse. Der im Tanzschritt um den Altar wandelnde, singende Chor benötigte der Pausen. Um diese auszufüllen, trat der Schauspieler auf und sprach seine Verse. Jedenfalls haben wir hier schon die Anfänge einer Wechselrede, das beginnende Übergewicht, das bald die dramatische Form über die lyrische der Dithyramben erhalten sollte. Mit der Einführung neuer Stoffgebiete in diese Feiern war der Dichtkunst der weiteste Spielraum gegeben. Im fünften vorchristlichen Jahrhundert hat das griechische Theater die Höhe erreicht, die seiner Entwicklung möglich war. Seine Blüte beginnt mit Äschylus (525—456), dessen Drama an die Heldensage, an Homer anknüpfte und so gemeinhellenisch wurde, seine Glanzzeit erlebte Sophokles (496—406). Mit Euripides (480—406) setzt das Zeitalter des Verfalles ein.

Athen war die eigentliche Theaterstadt der Griechen. Zunächst mögen ja die Vorrichtungen für die Aufführungen sehr einfach gewesen sein. Als man die ursprüngliche Beziehung der Feier zum Dionysosmythus vergessen und die Vorführung von seinem Tempel nach einem beliebigen anderen Orte verlegt hatte, wird neben dem Altar, den der Chor umtanzen mußte, ein Holzgerüst, vielleicht der zum Schlachten des Opfertieres bestimmte Tisch als Platz für den einzigen Schauspieler gedient haben. Äschylus führte ein Spielzelt, die Skene, für den auf- und abtretenden Schauspieler ein. An die gewöhnlich mit drei Eingängen versehene Vorderwand dieses Zeltes konnte man nun mit Leichtigkeit das Gerüst des Schauspielers stellen. Zu ebener Erde davor tanzte der Chor um den Altar. Das Publikum stand im Halbkreise ringsum bis an den Spielplatz des Schauspielers, das Proskenion. Bald baute man dann um den kreis-

Digitized by Google

runden Tanzplatz des Chores, die Orchestra, hölzerne Gerüste mit terrassenförmig aufsteigenden Sitzreihen. So war die Grundform des griechischen Theaters, ganz natürlich aus den Bedürfnissen erwachsen, ein für allemal gegeben.

Dieses Theater war also anfangs ein ganz bescheidener Holz- und Zeltbau, dessen Zuschauerraum immer unter freiem Himmel lag. Nach den Festen wurde er regelmäßig wieder abgebrochen, bis man endlich aus Sicherheitsgründen zu einer massiven Bauart überging. Man lehnte den Zuschauerraum an den Abhang des Akropolisfelsens an, gab ihm so einen völlig sicheren Untergrund und verwandelte im vierten Jahrhundert das Spielzelt in ein festes Steinhaus. So entstand in Athen das erste ständige, steinerne Theater, dessen heute noch erhaltene Reste verglichen mit den Ruinen zu Epidaurus, Eretria, Megalopolis, Sparta, Pergamon, Aspendus, Segesta und Milet folgendes Bild ergeben.

Die Skene, das im Laufe der Zeit öfters veränderte Bühnenhaus, war ein sehr schmaler, langgestreckter, frühzeitig überdachter Bau, dem später ein, ja auch zwei säulengeschmückte Stockwerke aufgesetzt wurden. Er diente als Hintergrund für die Schauspieler, die in der ältesten Zeit vielleicht auf gleicher Höhe mit der Orchestra sich befunden haben (Ansicht von Dörpfeld und Reisch). Die Skene hatte drei Türen, die mittlere „königliche" und die beiden „Gasttüren". Rechts und links vom Skenenhaus sprangen flügelartige Bauten, die Paraskenien, vor und umrahmten einen Raum, in den zweifellos erst in hellenistischer Zeit ein von Holzpfosten und später von Steinsäulen getragenes 2,5—4 m hohes Gerüst eingebaut wurde, das nun als Bühne diente (Abb. 1). Sie war sehr breit, aber wenig tief. Zu Ausstattungszwecken befanden sich rechts und links vor den Paraskenien auf Zapfen sich drehende, dreiseitige Prismen, die Periakten, die in bescheidenem Maße unsere Kulissen vertraten. Sie waren mit zum Hintergrunde passenden Malereien versehen und zeigten auf der rechten Seite der Bühne auf die Heimat, links auf die Fremde bezügliche Abbildungen. Zu den Dekorationsmitteln gehörte auch das Ekkyklema, eine auf Rädern ruhende kleine Bühne, die bei Innen- oder Nachtszenen aus einer der Hintertüren herausgerollt wurde und wieder verschwand, wenn das Spiel im Innern eines Hauses beendet war. Neben ihr findet sich die im oberen Stockwerke angebrachte Exostra, deren Anwendung nicht aufgeklärt ist. Götter und

Digitized by Google

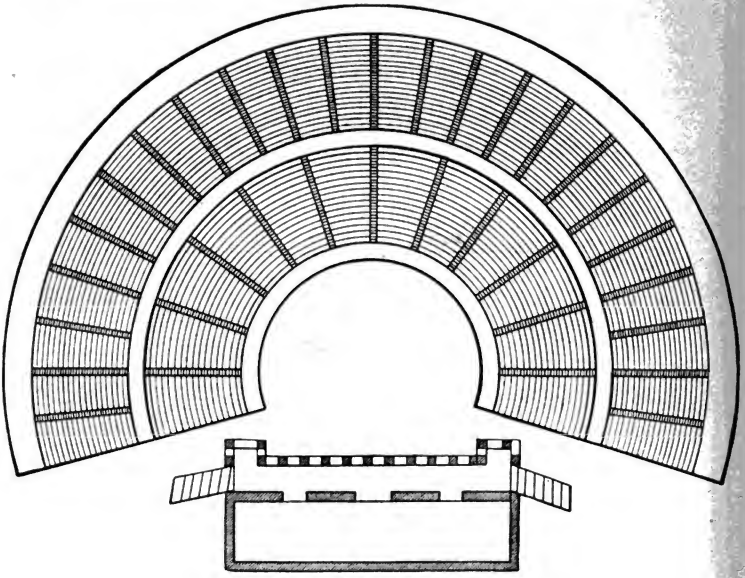


Abb. 1. Grundriß des griechischen Theaters.

Göttinnen erschienen vielleicht auf dem Dache; jedenfalls wird von einer Art Götterbühne, dem Theologeion, des öfteren geredet.

Als Versatzstücke dienten neben mehrfach erwähnten Altären auch Grabmäler, Götterbilder und Felsen, außerdem in der späteren Zeit noch Mauern, Wart- und Leuchttürme. Zur Bühnenmaschinerie rechnete man Blitz- und Donnermaschinen, sowie die Falltüren und Versenkungen, über die wir nur ungenügende Andeutungen besitzen. Ein kaum besseres Bild vermögen wir uns von der Flug- und Hebeeinrichtung, die namentlich Euripides bei seinen Göttererscheinungen häufig anwendet, zu machen. Einen Vorhang kannte die altgriechische Bühne nicht. Ob er in hellenistischer Zeit üblich gewesen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

Der älteste Bestandteil des griechischen Theaters war die Orchestra. Hier führten ursprünglich die dithyrambischen Chöre ihre Tänze

Digitized by Google

und Reigen um den Altar, die Thymele, auf, hier fanden später neben den Hahnenkämpfen auch die Darbietungen der Gaukler, Schlangenmenschen und Schwertverschlinger statt, hier war in römischer Zeit der Schauplatz der Gladiatorenkämpfe und der Naumachien, jener seit Cäsar üblichen Schiffskämpfe in der Arena, die sich als Wasserspiele im Zirkus ja bis in unsere Zeit herübergerettet haben. Um diesen Tanzplatz herum, bis an die Haupteingänge, die Parodoi, reichend, dehnte sich nun die stufenförmige Anlage der Zuschauersitze, des eigentlichen Theatron (von theáomai, ich schaue), in konzentrischen Reihen. In kleinen Theatern hatte man nur ein Stockwerk, in größeren mehrere, die voneinander durch ungefähr 4 m breite Gänge, die Diazómata, getrennt waren. Das durch die Parodoi eintretende Publikum stieg von der Orchestra aus auf strahlenförmig aufsteigenden Treppen hinauf zu seinen innerhalb der einzelnen keilförmigen Abschnitte, der Kerkides, gelegenen Plätzen. Im Athener Theater konnten etwa 17000 Menschen sitzen, in Ephesus 30000, in Megalopolis angeblich 40000. In der Mitte der untersten Reihe stand der mit einem Baldachin versehene, mit Bildwerk reichgeschmückte Marmorsessel des den Vorsitz führenden Dionysospriesters. Neben ihm befand sich auf beiden Seiten eine Anzahl Ehrensessel. Alle anderen Zuschauer saßen auf Sitzstufen von ungefähr 33 cm Höhe und 78 cm Breite, die man durch mitgebrachte Kissen sich bequem machte. In Athen gab es 78 Sitzreihen, zu denen man auf 14 Treppen gelangen konnte. Die Eckplätze an beiden Enden der Sitzreihen waren von Mauern begrenzt, die von oben nach unten laufend als Geländer dienten. Die oberste Sitzreihe umschloß meist eine Mauer; auch Säulenhallen haben sich ähnlich wie hinter dem Bühnegebäude gefunden, in denen das Publikum bei schlechtem Wetter wohl Schutz suchte.

Die Vorstellungen begannen sehr früh am Tage. Daher begab man sich mit Sonnenaufgang ins Theater. Der Eintrittspreis, das Theorikon, betrug zwei Obolen (etwa 24 Pfennige), die schon in der perikleischen Zeit für die ärmeren Zuschauer aus Staatsmitteln gewährt wurden. Die sehr erheblichen Kosten der Aufführungen fielen als „Leiturgia" reichen Bürgern zu. Diese Choregen wurden vom Archonten ausgewählt und hatten nicht allein die Choreuten, die Mitglieder des Chores, während der ganzen Vorbereitungszeit zu beköstigen, sondern auch für die gesamte Ausstattung einer tragischen

Digitized by Google

Abb. 2. Tragische Maske.

Trilogie und des dazu gehörigen Satyrspieles zu sorgen Als einzigen Lohn erhielt der Chorege im Falle des Sieges über die Chöre der anderen einen Efeukranz. Im Laufe der Entwicklung verkümmert der Chor dann mehr und mehr zugunsten der Handlung und sinkt im dritten und zweiten Jahrhundert zur bloßen Zwischenaktsmusik oder Tanzbelustigung herab.

Aber in der besten Zeit der griechischen Bühne war er für Tragödie und Komödie unentbehrlich. Anfangs bestand der tragische Chor aus 12, seit Sophokles aus 15, der komische aus 24 Personen, „welche in der Rolle von erfahrenen, verständigen, leidenschaftslosen Männern oder Greisen, Frauen, ja auch Jungfrauen auftreten, mit den Personen der Handlung in irgendeiner Beziehung und Verbindung stehen und fern von leidenschaftlicher Teilnahme, ruhig und überlegt, bald ratend, bald tröstend, auch aufmunternd und warnend, die Handlung auf der Bühne begleiten, ohne tätigen Anteil an derselben zu nehmen". In der Regel blieb der Chor während der ganzen Vorstellung in der Orchestra; zum Schlusse zog er unter Vorantritt des Flötenbläsers, der mit ihm hereingekommen war, feierlich wieder hinaus.

Immer war der dramatische Chorgesang mit Tanz verbunden. Wir können uns keinerlei Vorstellung von der Art dieser Tänze machen, wissen auch nicht, ob bei allen Chorliedern getanzt wurde, ob ein Teil des Chores sang und der andere tanzte, oder ob nur der Chorführer sang und die übrigen den Inhalt seiner Verse durch edle, maßvolle Bewegungen verdolmetschten. Zur Zeit des Arion traten

Digitized by Google

Abb. 3.
Komische Maske.

die Choreuten als Böcke verkleidet auf, später, als sie meist Greise, Frauen oder Kinder, selten überirdische Wesen, wie Eumeniden oder Okeaniden, darstellten, unterschied sich ihre Tracht kaum von der des gewöhnlichen Lebens. In der Komödie erschienen sie unter den mannigfachsten und sonderbarsten Verkleidungen, als Wolken, Vögel, Wespen, Sirenen und Sphinxe.

Abb. 4. Komische Sklavenmaske.

In der frühesten Zeit war der Dichter sein eigener erster Schauspieler gewesen. Den zweiten hatte Äschylus, den dritten Sophokles der griechischen Bühne gegeben. Auf diese drei Schauspieler, zu denen sich höchstens aushilfsweise ein vierter gesellte, blieb die griechische Bühne beschränkt. Infolgedessen mußte ein und derselbe Darsteller mehrere Rollen, auch Frauenrollen, in einem Stücke spielen, sobald dieses mehr als drei Personen zur Aufführung bedurfte. Die Illusionskraft des griechischen Publikums war ja viel größer als die unsere, mußte es sein, wenn man in dem ungeheuren Raum des Theaters wirklichen Anteil am Spiele nehmen wollte, weil ja die entfernter Sitzenden, trotz der Schalltrichter in den Mundöffnungen der Schauspielermasken, kaum die Worte der Darsteller vernehmen konnten, vielmehr den Verlauf der ihnen wohl immer bekannten Bühnenhandlung vorwiegend an den Bewegungen der Künstler, den Gesängen des Chores, einzelnen besonders lauten Ausrufen bei erregten Szenen verfolgen mußten. Die Kunst der Schauspieler wird also viel mehr in der Pflege einer durch die Überlieferung geheiligten typischen Darstellung der dichterischen Gestalten als in einer individuellen Durchbildung des einzelnen Charakters bestanden haben. An dieser individuellen Spielweise hinderte den Künstler ja schon eines: die Unmöglichkeit jeglichen Mienenspieles hinter seiner Maske (Abb. 2, 3, 4).

Sie war eines der wichtigsten Bestandteile seines Kostümes und stammte wie die mimischen Tänze aus den Zeiten früher Dämonenverehrung. Die Masken bestanden aus bemalter Leinwand oder auch aus Holz und wurden helmartig über den Kopf und vor das Gesicht gezogen. Streng schieden sich die tragischen Masken von den

Digitized by Google

Abb. 5. Komische Sklavenmaske.

komischen, wie ja auch der tragische Darsteller nie in der Komödie, der komische nie in der Tragödie auftrat. Die tragischen Masken waren ernst und schön gehalten, bisweilen voll leidenschaftlichen Ausdrucks. Es gab Masken für alte und junge Männer, für Jünglinge, Diener und Frauen in den verschiedensten Graden und Abstufungen. Besonders eigenartig mußten sie natürlich für übermenschliche Wesen sein. In der Komödie war man nicht so sehr an bestimmte Gattungsformen gebunden. Hier konnte man bekannte Persönlichkeiten, wie Sokrates und Euripides für des Aristophanes Komödien porträtieren, konnte sich dem Leben des Alltags, das ja den Stoff für die Komödien abgab, viel mehr nähern.

Das übrige Kostüm der Schauspieler wich ebenfalls sehr von dem des gewöhnlichen Lebens ab. Auf frühe religiöse Vorstellungen geht das Bedürfnis, den tragischen Darstellern durch Vergrößerung ihrer Körper ein überirdisches Aussehen zu geben, zurück. Man ließ sie Brust- und Leibpolster auflegen, gab ihren Gewändern bis auf die Hand herabreichende, sonst nicht übliche Ärmel und gürtete um des edlen Faltenwurfs willen den Chiton, das Untergewand, unmittelbar unter der Brust. Meist war der Chiton hell und mit farbigen Schmuckformen reich verziert. Nur die Gewänder der Unglücklichen waren dunkel und eintönig. Zu den Chitonen trugen die Darsteller vornehmer Persönlichkeiten auch noch prächtige Umwürfe, das Himation oder die Chlamys und hochschaftige Stiefel, die Kothurne, die im Laufe der Jahrhunderte immer dickere Sohlen erhielten. In der Komödie ging die Tracht wiederum auf grotesk komische Wirkungen aus. Männliche wie weibliche Figuren mußten Gesäß und Bauch übermäßig aufpolstern und darüber ein fleischfarbenes Trikot mit einem kurzen Chiton tragen. Erst in der spätgriechischen Zeit nähert sich auch diese Tracht wieder dem alltäglichen Leben (Abb. 5).

Die wesentlichsten Mittel, künstlerisch zu wirken, waren unter diesen Umständen für den Schauspieler Vortrag und edle, maßvolle Be-

Digitized by Google

wegung des Körpers. Da die griechische Bühne einen Einhelfer nicht kannte, lag die Gefahr, den dichterischen Text zu verderben oder gar aus dem Stegreif zu sprechen, für den Darsteller sehr nahe. Deswegen ließ der Redner Lykurg (um 330) Mustertexte, gewissermaßen Textbücher der großen tragischen Dichtungen herstellen, von denen nicht abgewichen werden durfte. Seine Rolle hatte der Künstler zu sprechen, lyrische Abschnitte mußte er zur Begleitung des in der Orchestra, beim Chore befindlichen Flötenspielers singen können; bisweilen kam auch eine melodramatische Vortragsweise unter musikalischer Begleitung des gesprochenen Textes vor.

So blieb es bis in die beste Zeit der griechischen Schauspielkunst um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Dem ersten Schauspieler, dem Protagonisten, gehörten die Hauptrollen, der zweite spielte die den Hauptpersonen am nächsten Stehenden, dem dritten fielen im allgemeinen die Gegenspieler zu. War ein vierter Schauspieler nötig, so behalf man sich mit einem Choreuten. Gesellschaftlich waren die ersten Schauspieler sehr angesehen. Das hatte seinen Grund einmal in der strengen Auswahl, die durch die Wettkämpfe zwischen Bewerbern um diese ersten Plätze getroffen wurde, dann aber auch in ihrer Stellung als Diener des Dionysos. Sie galten für heilig, waren vom Kriegsdienste frei und sind, wohl infolge ihrer zweifellos hohen Geistesgaben, mehrfach in hohen Staatsämtern, als Gesandte und politische Unterhändler verwendet worden.

Zur Zeit Alexanders des Großen wuchs die Zahl der griechischen Schauspieler sehr. Sie schlossen sich zu gegenseitigem Schutze in Gewerkschaften zusammen, und diese „Synoden der dionysischen Künstler" gelangten zu großem Ansehen und Vermögen. Später nahmen sie auch die Solisten der übrigen großen Festlichkeiten, Musiker und Choreuten auf, die Aushilfsschauspieler und Statisten gliederten sich ihnen an, und der Stand des Darstellers verlor mehr und mehr an bürgerlicher Achtung. Aristoteles schon nennt die Mitglieder solcher Technitenvereine „Dionysosschmarotzer". Auch künstlerisch gingen sie seit dem vierten Jahrhundert zurück. An Stelle der edlen, maßvollen Gebärde trat eine, wohl durch die Wettkämpfe mit hervorgerufene, rücksichtslose Kulissenreißerei, die einem groben Naturalismus, einer ganz ungriechischen Maßlosigkeit huldigte.

So mußten die Wirkungen, die die griechische Schauspielkunst in dieser Zeit auf die Nachbarvölker, vor allem auf die Römer aus-

Digitized by Google

strahlte, viel gröbere werden, als wenn Rom unmittelbar an die klassische Periode mit seiner Bühne angeknüpft hätte. Selbständig ein Drama hervorzubringen, war den Römern ja versagt geblieben. Sie bauten seit dem zweiten Jahrhundert Theater im griechischen Stile. Im Jahre 55 v. Chr. errichtete Pompejus das erste steinerne Haus. Der Zuschauerraum lief in einem Halbkreis um die ebenfalls dem Publikum eingeräumte Orchestra herum. Der Chor befand sich mit auf der wesentlich tieferen Bühne, die nur fünf Fuß über der Orchestra lag, damit die dort sitzenden Senatoren die Bühne übersehen konnten. Gegen Sonnenschein und Regen spannte man Purpurdecken über den ganzen Zuschauerraum, und zur Abkühlung der heißen Luft rieselte ein feiner, duftgeschwängerter Regen vermittels eines Druckwerkes über den weiten Raum. Bühne und Bühneneinrichtung entsprachen, abgesehen von dem größeren Bühnenraum, genau dem griechischen Vorbild, nur daß ein seit 133 v. Chr. sicher bezeugter Vorhang, das aulaeum, bei Beginn der Aufführung in eine vor der Bühne befindliche Vertiefung herabgelassen wurde. Wie in Griechenland war auch hier das Theater eine Staatsangelegenheit. Alle Bürger, auch Kinder und Frauen, hatten unentgeltlichen Zutritt. Aufgeführt wurden Tragödien und Komödien nach griechischem Muster von Ennius, Pacuvius, später von Cicero und Cäsar. Die Komödiendichter Ennius, Plautus, Terentius u. a. gaben scharf wirklichkeitsgetreue Bilder aus dem täglichen Leben mit viel reizvollen komischen Einzelzügen. Eigentümlich und wichtig für die Folgezeit aber ist nur die Entwicklung des römischen Schauspielerstandes.

Denn soweit nicht reisende griechische Bühnenkünstler in ihren heimischen Werken als Gäste auftraten, spielten die römischen Histrionen oder Comoedi. Sie waren gewöhnlich zu einer Truppe vereinigt, die unter der Leitung des ersten Schauspielers stand, und hatten bei weitem nicht das gesellschaftliche Ansehen wie einst ihre griechischen Berufsgenossen. Meist waren sie sogar Sklaven, und ihr Herr erhielt das Geld, das sie verdienten. Waren Freie unter ihnen, so sanken diese doch in der bürgerlichen Achtung. Frauen traten seit der Kaiserzeit in weiblichen Rollen auf, was ebenfalls nicht zur Hebung des Standes beitrug. Keineswegs war die Zahl der Darsteller auf drei beschränkt. Deswegen drängen sich auch viele zu den Schauspielschulen, die, von Rhetoren geleitet, namentlich in der

Digitized by Google

ciceronianischen Zeit blühten. War schon durch diese Schulen die Gelegenheit für das Entstehen eines darstellerischen Proletariats gegeben, so wuchs sie noch durch die überall im römischen Reich entstehenden Theaterneubauten. Die Ruinen von Arles, Orange, Bordeaux, Besançon und Paris, von denen zu Pompeji, Herkulanum und Rom gar nicht zu reden, deuten noch heute auf diese Freude an den Bühnenspielen der römischen Bürger hin.

Und noch ein drittes trug zu dem Niedergange des Schauspielerstandes bei. Schon die Technitenvereine der Griechen hatten andere Künstler in ihre Verbände aufgenommen; die Römer stellten auch die Gladiatoren und Tierkämpfer, die Gaukler und Spaßmacher niedersten Ranges mit den Schauspielern auf eine Stufe. Zu ihnen traten dann noch die Mimen. Bereits die Griechen kannten einen Schauspieler letzten Grades, den mimos, der seine komische Wiedergabe bekannter Personen mit Nachahmung von Tierstimmen und anderen Scherzen auf offener Straße zum besten gab. Epicharmos von Kos machte diesen Mimen literaturfähig, indem er in seiner Heimat Sizilien zuerst kurze satirische Dichtungen als Unterlagen für seine Späße schuf. Von hier aus wanderte die Mimendichtung, deren nahe Verwandtschaft mit der Komödie auf der Hand liegt, nach Griechenland, ja nach Indien und hielt als Mimus und Atellane allen Stürmen der Jahrtausende stand. Im türkischen Qarāgöz im Puppen- und Schattenspiel, im Ballett und in der Pantomime lebt sie fort bis auf den heutigen Tag. Diese Mimendichtung brauchte zur glaubwürdigen Darstellung einen mit den Niederungen der sprachlichen Ausdrucksweise wie des Lebens wohlvertrauten Schauspielerstand, in dem der noch in unseren Tagen als Clown oder Groteskkomiker wirkende berufsmäßige Spaßmacher niemals fehlen durfte. Die Mimen spielten in auf das Notwendigste beschränkten Kostümen, ohne Masken, und hatten infolgedessen die nicht genug zu beachtende Möglichkeit, unmittelbar und ganz persönlich auf die Zuschauer wirken zu können. Von ihnen, und nicht von der klassischen Kunst des großen Dramas, gehen die Fäden hinüber zum mittelalterlichen Theater, das so nicht ganz ohne Zusammenhang mit der Antike erscheint, und das am Ende seiner Entwicklung an das Bühnenhaus der Griechen wiederum anknüpft.

Ohne bemerkenswerten Einfluß auf das Abendland ist das orientalische Theater geblieben. In Indien wurde die Bühne gewöhn-

Digitized by Google

lich im „Konzertsaal" eines Königs oder Fürsten aufgeschlagen und war nach hinten durch einen Vorhang abgeschlossen, hinter dem die Schauspieler sich ankleideten. Bühnenbilder gab es nicht; sie wurden durch eingehende Beschreibung der Örtlichkeit von seiten des Darstellers ersetzt. An Glanz und Prunk der Sprache überboten sich die Dichter, von denen Kâlidâsa (um 400), Çûdraka und Bhavabhûti die bedeutendsten sind. Die Perser kamen zu einer bescheidenen dramatischen Volkskunst, die entfernt an die mittelalterlichen Misterienspiele des europäischen Westens erinnert. In China soll das Theater bis ins achte Jahrhundert zurückgehen; die Japaner bildeten neben dem Puppenspiel chorische Dramen ernsten Inhalts aus, an die sich gewöhnlich eine Posse anschließt. Ihr modernes Theater, das in Europa durch die Gastspiele der Truppe Kawakamis und seiner Gattin Sada Yakko bekannt geworden ist, knüpfte zweifellos mit seinem grellen Naturalismus an westeuropäische Vorbilder unserer Zeit mit an.

II. Das mittelalterliche Theater.

Das Theater des Mittelalters ist eine Zeitlang allerorts gleichförmig gewesen. In ganz Europa begegnen wir etwa vom zehnten Jahrhundert ab denselben Bühnenstoffen und derselben Darstellung neutestamentlicher Begebenheiten, die von der Geburt, dem Leiden, dem Tode Jesu Christi, von der Anbetung der Hirten, den heiligen drei Königen, vom bethlehemitischen Kindermord und der Flucht nach Ägypten handeln. Mit Absicht pflegte die Kirche diese Spiele, um den unheiligen Späßen der wandernden Mimen und joculatores zu begegnen, ohne daß sie allerdings ein Eindringen von stark komischen Elementen und damit von mancherlei Unfug in die gottesdienstliche Handlung ganz verhindern konnte. Aus der kirchlichen Liturgie ist das Misteriendrama des späteren Mittelalters erwachsen.

Das anfänglich vor dem Altar oder unter dem Chor sich abspielende liturgische Drama wurde an den hohen christlichen Festtagen von Priestern und Chorkindern unter musikalischer Begleitung als eine Art Oratorium zunächst in lateinischer Sprache aufgeführt. Zur Unterstützung des Verständnisses diente eine bescheidene Darstellung auf einer den Altar benutzenden einfachen Simultanbühne, die durch nebeneinandergestellte Sessel verschiedene Ört-

Digitized by Google

lichkeiten andeutete. Das Paradies wurde in eine gewisse Höhe, vielleicht einen Bogengang des hohen Chores verlegt, und wenige Ausstattungsmittel, der den Herrn tragende Esel, oder eine Stange, belebten diese Bühne. Schon entfesselten humoristische Szenen, der Wettlauf zwischen Petrus und Johannes, das Feilschen des Spezereienhändlers, der Zorn des Herodes, die Lachlust der Andächtigen, schon beginnt der Einspruch strengerer Geistlicher gegen diese Spiele in der Kirche, deren literarische Festlegung etwa durch die Ostertropen Tuotilos von Sankt Gallen (um 900) oder die Werke des englischen (?) Studenten Hilarius im 12. Jahrhundert und den Tegernseer Antichrist (um 1160) bezeichnet wird.

Nun zwang Raummangel und religiöser Eifer die häufiger werdenden Spiele auf den Kirchplatz oder eine andere außerhalb der Kirche liegende Örtlichkeit hinaus. Das halbliturgische Drama wird zwar noch immer im wesentlichen von Geistlichen geleitet, aber schon sind die Darsteller Leute aus dem Volk, wandernde Mimen, fahrende Schüler oder Mitglieder einer Zunft, die ihre Landessprache sprechen. Das künstlerisch sehr hochstehende altfranzösische oder anglonormannische Adamsspiel aus dem 12. Jahrhundert gibt schon eine Fülle von Spielanmerkungen, die auf eine rege Schulung der Auftretenden schließen lassen. Immer üppiger wuchert im Laufe der nächsten Jahrhunderte das Rankenwerk einer bald blutrünstig wilden, bald grobkomischen Phantastik um die alten religiösen Stoffe, so daß das Misteriendrama sich zu tage-, ja wochenlangen Vorstellungen auf den Märkten oder in geschlossenen Räumen (1411 in Paris) auswächst.

Zwei Arten der mittelalterlichen Bühne treten klar hervor. Die Wagenbühnen (chariot), eine Wandeldekoration, ein Ahne der heutigen Rollbühne, führten die verschiedenen Orte der Handlung vor den Zuschauern vorüber. Sie kamen namentlich in England zur Geltung, wo eine jede Zunft einen Wagen zu stellen hatte, der oben die Bühne trug und unten hinter einem Vorhang einen Ankleideraum für die Darsteller barg. Weit üblicher aber wurde die Simultanbühne, die in bunter Reihenfolge alle Örtlichkeiten auf einem Bühnengerüst oder auf dem Marktplatz einer Stadt nebeneinander stellte und es dem Zuschauer überließ, dem Verlauf der Handlung im Weiterschreiten zu folgen (Abb. 6 u. 7). Ließ sich die bisweilen über 100 m lange Bühne nicht in einer Reihe oder im

Digitized by Google

Abb. 6. Simultanbühne (Szene aus dem Passionsspiel von Valenciennes).

Halbkreis um einen Platz unterbringen, so mußte man ein zweites Stockwerk errichten, aber dieser Notbehelf führte kaum, wie man früher annahm, zu einem drei- bis sechsstöckigen Bühnengebäude, in welchem sich Hölle, Erde und Paradies übereinander befanden. Allerdings baute man für das Paradies stets ein höheres Gerüst, das über einzelnen Spielplätzen, dem Ölberg oder dem Abendmahlsaale etwa lag, aber außer einer für Alençon bezeugten, wohl durch die Enge eines Saales bedingten mehrstöckigen Bühne hält das Mittelalter bis in die beginnende Renaissancezeit an dem Nebeneinander fest. Als dann in Frankreich die Theorie von den drei Einheiten aufkam, mußte die Simultanbühne sich mancherlei Angriffe gefallen lassen, aber noch Corneilles „Cid" wurde 1637 auf ihr dargestellt.

War es nicht möglich, die einzelnen Örtlichkeiten, etwa ein Schlachtfeld oder einen Wald auf einem Bühnenabschnitt (mansio) nachzubilden, so half man sich wohl, namentlich in England, mit dem Aushang einer den Ort bezeichnenden Tafel, oder ein Schauspieler machte im Vorspruch die Bedeutung der Bühnenbilder klar. Gewöhnlich verwendete man viel Geld und Mühe auf die Ausstattung. Das Paradies zeichnete sich durch besondere Pracht und Größe aus. Da-

Digitized by Google

neben gab die aus Festungsturm, Brunnen und feuerschnaubendem Schlund bestehende Hölle Gelegenheit zu furchtsamer Bewunderung. Eine jede auf dem Bühnengerüst befindliche, mit Zugvorhang versehene Mansio hatte einen Vorbau (champ, terre, parquet). Vor der Hölle hielten die Teufel ihre Beratungen ab, hierhin lockten sie die „Teufelsbraten", um sie dann zum Gaudium der Zuschauer in den Höllenschlund zu befördern. 22 Mansionen werden für einzelne Misterien bezeugt; die Kosten für die Bühne, in die des öfteren auch Versenkungen eingebaut werden mußten, waren daher nicht gering. In Romans kosteten z. B. Gerüst, Ausstattung und Maschinen einmal über 14000 Mk.

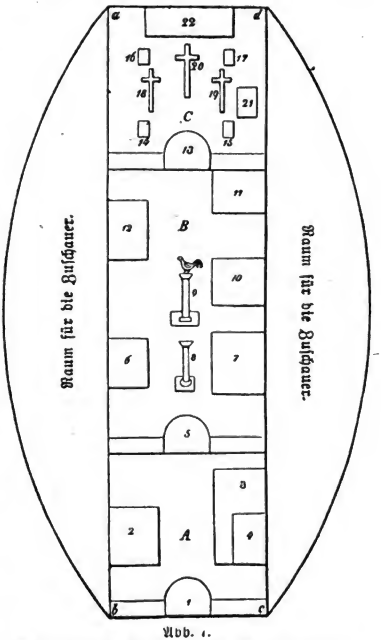


Abb. 1.
Mittelalterliche Bühnenanlage (Simultanbühne).
A, B, C sind die Abteilungen der Bühne. 1. Das erste Tor. 2. Die Hölle. 3. Der Garten Gethsemane. 4. Der Ölberg. 5. Das zweite Tor. 6. „Herodes hauß". 7. „Pilatus hauß". 8. „Die sul, daran Jesus gebunden" (gegeißelt wird). 9. „Die sul, darauff der guler (Hahn) ist". 10. „Kaiphas hus" 11. „Annas hus". 12. „Das huß in das nachtmal war". 13. Das dritte Tor. 14—17. Die Gräber. 18. 19. Kreuze der beiden Schächer. 20. Kreuz Christi. 21. „Das hailig grab". 22. „Der himmel".

Die Aufführungen der Misterien und der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von den Niederländern namentlich ausgehenden Moralitäten — allegorischer Vorführungen, in denen die Menschen von allerhand verkörperten Begriffen, Tugenden und Lastern, oft mit stärkster Betonung komischer Elemente, umstritten sind — wurden im Laufe der Zeit durchaus eine öffentliche Angelegenheit, zu der Stadtbehörden und Fürsten, Geistliche wie einzelne Bürger ihr

Digitized by Google

Scherflein beitrugen. Wir begegnen auch schon früh genossenschaftlichen Unternehmungen, die einen Heiligen, eine Reliquie fördern, ein Gelübde erfüllen oder auch ganz ausgesprochenermaßen Geld verdienen wollten. Man ließ sich einen berühmten Spielleiter, etwa den um 1508 erfolgreich wirkenden Jean Bouchet, kommen und übertrug ihm gegen ein nach unseren Begriffen recht bescheidenes Gehalt (46,45 Mk. monatlich) die Einübung der zahlreichen Bühnenwerke. Denn Geistliche, Juristen, Ärzte, königliche Kammerdiener, auch schon Berufsschriftsteller wetteiferten miteinander in der Abfassung von Misterien und Moralitäten. Die bedeutendsten Verfasser solcher Werke waren Jehan Bodel († 1210), Ruteboeuf, Marcadé, Arnould Gréban und Claude Chevalet. Meist waren sie wenig selbständig und übernahmen von ihren Vorgängern, was ihnen passend dünkte; nur Gréban zeigte im 15. Jahrhundert eine gewisse künstlerische Ursprünglichkeit. Ständige Figuren wie die Henker, die Hirten, die Kerkermeister durften in keinem Misterium fehlen; Wirtshausszenen und Prügeleien der Teufel gehörten zu den unerläßlichen Bestandteilen eines wirkungsvollen mittelalterlichen Dramas.

Die Darsteller waren Gelegenheits-, nicht Berufsschauspieler und stammten vorwiegend aus dem Kreise der Handwerker, über deren Unbildung und Ungeschicklichkeit oft geklagt wird. Aber auch die oberen Gesellschaftsschichten, vor allem die Geistlichen, beteiligten sich an den Aufführungen. Sie vorzugsweise haben ja die Überlieferung der Passionsspiele in Frankreich (Bretagne) und Deutschland (Oberammergau, Höritz) bis in die Gegenwart hinein wachgehalten. Die Schauspieler hatten sich vor einem Notar eidlich zu verpflichten, an den festgesetzten Tagen zu spielen, früh 7 Uhr zur Probe und vormittags zur Vorstellung zu erscheinen. Der Spielleiter konnte ihnen von dem Golddukaten, den sie als Sicherheit stellen mußten und der sie am Reingewinn beteiligte, eine Geldstrafe abziehen, ja sie sogar züchtigen lassen. Brachten die einzelnen Zünfte ein Misterium heraus, so übernahmen die Schiffsbauer etwa den Bau der Arche Noah und die dazugehörige Handlung, die Fischer stellten die Sintflut dar, und die Gold- und Silberschmiede mimten die heiligen drei Könige. Kein Mitwirkender durfte während der Vorstellung seinen Platz verlassen. 300 Darsteller, die 491 Rollen spielten, mußten bisweilen geschickt auf dem Schaugerüst verteilt werden und hatten

Digitized by Google

schon durch ihre Aufstellung wie durch streng vorgeschriebene Platzänderungen zu wirken. So schreibt die Frankfurter Dirigierrolle (Ende des 15. Jahrhunderts) den drei um Christus klagenden Marien genau vor, wie weit sie sich bei der dritten Strophe ihres Liedes dem die Spezereien zur Balsamierung der Leiche verkaufenden Händler, der komischen Person, genähert haben durften, und wann sie wieder wegtreten mußten. Kleinere und größere Kinder waren für die Aufführungen durchaus nötig; 1468 wird in Metz bereits ein 18jähriges junges Mädchen als heilige Katharina erwähnt, die ihre 2300 Verse so lebhaft und erbaulich sprach, daß sie mehrere Leute zu Tränen rührte und ein Edelmann sie heiratete.

Einige Tage vor Beginn der Vorstellungen fand ein Festzug sämtlicher Darsteller durch die ganze Stadt statt. Während der Aufführungstage selbst war ein ungeheuerer Trubel, führten doch manche Misterien bis zu 60 000 Zuschauer, die sich aus allen Gesellschaftsklassen zusammenfanden, vor die Spielgerüste. Zwischen der vordersten Platzreihe und der Bühne befand sich ein 2—3 Fuß breiter Raum und eine gitterartige Einfriedigung, die Zinne. Die billigen Plätze wurden schon des Morgens um 4 Uhr besetzt, und es kam vor, daß das Publikum elf Tage lang vor dem Spielgerüst aushielt. Dann war die Stadt menschenleer. Die Glocken läuteten nicht, um die Aufführenden nicht zu stören, die Kirchen blieben unbesucht. Deswegen entschloß man sich, von den Confrérien eine Armenabgabe (bis zu 1000 Pfund) zu erheben, um so wenigstens der Leere des Klingelbeutels zu steuern. Unmittelbar vor der Aufführung zogen die Schauspieler unter rauschenden Fanfaren über die ganze Bühne, ebenso ordneten sie sich am Schlusse zu einem Zuge. Die Kostüme waren im allgemeinen sehr prächtig. Die Geistlichen traten in kostbaren Meßgewändern, Christus gewöhnlich in einen purpurnen Mantel gehüllt, auf. Die Darstellung selbst stand sicherlich auf einer gewissen Höhe und war seiner Farbengebungen fähig. Feststehende Gesten vom liturgischen Drama her vereinigten sich ungezwungen mit ganz naturalistischen Gebärden. Die Redeweise der Hauptpersonen, deren Auftreten gewöhnlich mit einem Trompetenstoß angekündigt wurde, unterschied sich in ihrer singenden Getragenheit von der derben Alltagssprache der komischen Figuren, die fast immer von wandernden Mimen und Gauklern dargestellt worden sein mögen. Denn deren Kunst war nicht ausgestorben, lebte vielmehr glanzvoll

Digitized by Google

auf in den seit dem 13. Jahrhundert üblich werdenden Farcen, tollen Possen und Burlesken, als deren erste das „Ju Adam ou de la feuillée" von Adam de la Hale (1262) zu gelten hat und die sich zu einem komischen Kunstwerk im „Maistre Pathelin" (um 1465) steigerten.

Auch in Deutschland können wir neben den Misterien die aufwärtsgehende Entwicklung der „Fastnachtsspiele" verfolgen, die über Rosenplüt und Folz zu Wild, Wickram und den Schwänken des Hans Sachs führt. Unter dem Einfluß der Renaissance entsteht das lateinische und deutsche Schuldrama, das namentlich in Süddeutschland in Klöstern und Schulen bald zu einem Kampfmittel für und wider die Reformation, im Drama der Jesuiten zu einem Bildungsmittel ersten Ranges für die jungen Geistlichen und Jesuitenzöglinge wurde. Die joculatores aber, die den Teufel und den Knecht Rubin des Misteriendramas im Laufe der Zeit zum Jean Posset, Pickelhering, Harlekin, Jean Potage, Hans Wurst und Kasperle weiterbildeten, die auf einem nach drei Seiten offenen Brettergerüst oder in Wirtshausstuben ohne Ausstattung ihre Fastnachtsschwänke anbrachten oder auch als Marionettenspieler überall ihr Publikum fanden, hatten so viele Berührungspunkte mit den seit 1585 in Deutschland auftretenden englischen Komödianten, daß sie bald in ihnen aufgingen und so zum Werden des deutschen Schauspielerstandes beitrugen. Für solche Zwecke konnten schon 1550 die Nürnberger ein erstes deutsches Komödienhaus mit amphitheatralischem Zuschauerraum und überdachter Bühne erbauen. Fastnachtsschwänke vor allem werden die Nürnberger Meister, die bereits 1585 eine Kunstreise nach Frankfurt unternahmen, dort aufgeführt haben. Die Meistersinger jedoch, die Tragödien nach klassischem Muster dichteten und darstellten, und die ersten Humanisten, deren gelehrte Dramenübersetzungen das Publikum genoß, blieben ohne Einwirkung auf das Werden eines zünftigen deutschen Schauspielerstandes.

III. Die englischen Komödianten und die ersten deutschen Banden.

Auch in England standen die Misteriendramen und die Moralitäten bis ins 16. Jahrhundert hinein in größter Gunst. Dann kehrte sich wie in Frankreich humanistischer Dünkel und puritanische Eng-

Digitized by Google

herzigkeit gegen sie. Der Kampf der neuen altertümlichen Kunst gegen die volkstümlich-christliche hatte begonnen und führte in England zur Entwicklung der „Historien", die aus Elementen der Moralitäten und der Renaissancedramen gemischt, in Shakespeares Königsdramen ihren Höhepunkt erreichten. Das Lustspiel und die höfischen Masken bildeten sich ebenfalls unter dem Einfluß der italienischen Renaissance weiter, bis sich im elisabethanischen Drama die höhere Einheit zwischen der neuen Weltanschauung und der alten Überlieferung vollzogen hatte. Darsteller dieser Dramen war ein frühzeitig gewerbsmäßig arbeitender Schauspielerstand, der schnell zu einer hohen künstlerischen Durchbildung kam und auch im Auslande stark ansprach. Schon 1417 finden sich englische Schauspieler auf dem Konstanzer Konzil.

Ihre Bühne entwickelte sich vielleicht aus dem mit Galerien versehenen englischen Wirtshaushof, vielleicht auch aus einer für die Stier- und Bärenhetzen gebräuchlichen amphitheatralischen Anlage. Jedenfalls waren Rundbauten üblicher als viereckige Formen. 1576 erbaute James Burbage das erste derartige Theater aus „Holz, Lehm, Kalk und Ziegelsteinen", und bis zum Ende des Jahrhunderts stieg ihre Anzahl auf zwölf, von denen der „Schwan", die „Rose", der „Rote Ochs", das „Blackfriars Theater" und das „Globustheater", Shakespeares Bühne, die wichtigsten sind.

Zwei Arten kann man im allgemeinen unterscheiden (Abb. 8 u. 9), die offenen, älteren Theater, in denen der Zuschauerraum ungedeckt war, und die diese Sommertheater später ganz verdrängenden geschlossenen, überdachten Häuser, die durch Kerzen erhellt wurden und so Abend- bzw. Nachtvorstellungen ermöglichten.

Im offenen Sommertheater sprang die kahle, viereckige, auf starken Eichenpfosten ruhende Bühne, ein Podium, das sich hinten an das Bühnenhaus anlehnte, weit in den ungepflasterten Hof, den Stehplatz der gefürchteten Gründlinge vor. Rings um das ovale Haus liefen drei amphitheatralisch ansteigende Galerien, die in Logen für die vornehmeren Zuschauer abgeteilt waren. Einige dieser Logen unmittelbar über der Bühne in der ersten Galerie dienten als Orchesterraum. Die oberste Logenreihe war mit einem Strohdach versehen, ebenso wurde der hintere Teil der Bühne durch ein auf starken Säulen ruhendes Dach vor Regen geschützt. Hier spielten die Schauspieler bei schlechtem Wetter und blieben, wie auf dem

Digitized by Google

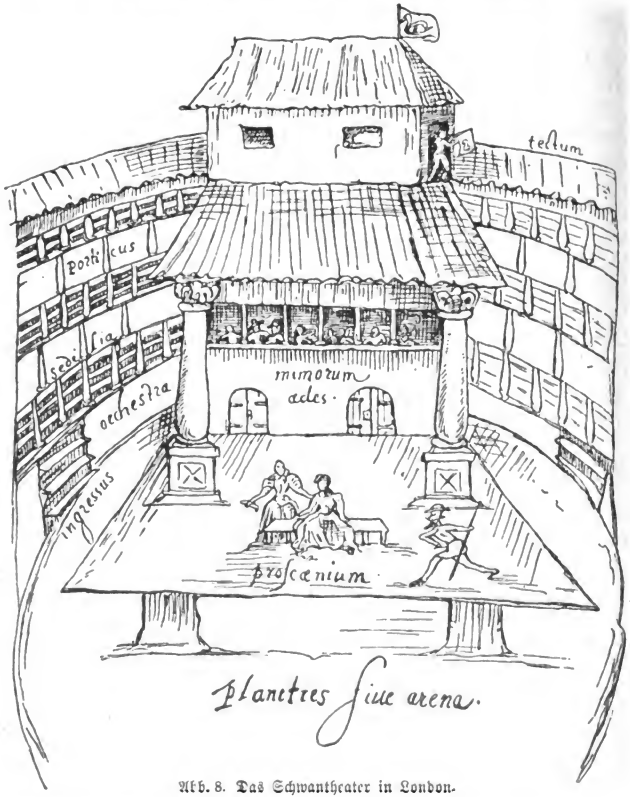


Abb. 8. Das Schwantheater in London.

vorderen Teile des Podiums, von allen Seiten sichtbar, wenn nicht etwa junge Adlige, ganz wie in Frankreich und dem schon erwähnten Nürnberger Spielhaus, die Bühne auf beiden Seiten gar zu dicht besetzten. Im Bühnenhause, das gewöhnlich durch zwei Türen nach der Bühne hin zugänglich war, kleideten sich die Schauspieler um, hier bewahrten sie ihre Ausstattungsgegenstände auf. Einen hinter

Digitized by Google

den das Dach tragenden Säulen versteckten Zugvorhang hat es im Schwantheater jedenfalls nicht gegeben. Er würde den hinteren Bühnenraum nur unvollständig abgeschlossen und den dem Bühnenhause zunächst befindlichen Logenplätzen die Aussicht nach vorn genommen haben. Aber diese „Hinterbühne" bot immerhin die Gelegenheit zu bescheidener Dekoration, der Aufstellung eines Thronhimmels oder Ruhebettes etwa. Auf der Dreiheit von Vorderbühne, Hinterbühne und Oberbühne, die sich auch in Holland auf dem Theater der Rederijker herausgebildet hatte und für Deutschland zuerst 1612 bei einer Regensburger Aufführung belegt ist, spielte sich das englische Drama ohne Pausen ab. Der hintere Teil konnte als Zimmer gelten, wenn man sich vorn die Straße dachte; ja es ist immerhin möglich, daß man den dunklen unteren Raum des Bühnenhauses bei geöffneter Tür als Grabgewölbe oder Tempelnische für kurze Zeit mit in die Handlung einbezog. Im allgemeinen aber war die Rückwand der Bühne mit Vorhängen (arras) nach dem Vorbilde der besseren Bürgerhäuser geschmückt, ebenso bedeckte man das Podium mit Binsen. Brauchte man höher gelegene Bühnenräume, etwa einen Balkon, wie in „Romeo und Julia", so benutzte man dazu die Orchesterloge; war ein Turm nötig, so erschienen die

Abb. 9.
Innere Ansicht des Londoner Theaters „Der rote Ochs".

Digitized by Google

Darsteller auf dem das Bühnenhaus krönenden Turm, auf dem die flatternde Fahne den Londonern die Spieltage anzeigte und von dem ein Trompeter den Beginn der Vorstellung ankündigte (Abb. 8).

In den Privat- oder Wintertheatern (Abb. 9) schützte ein Dach das ganze Haus. Infolgedessen war die Bühnendeckung (der Himmel) unnötig. Kronleuchter erhellten den Raum, und für das bessere Publikum dieser Theater waren auch im Parterre (pit, yard) um die Bühne herum Sitzplätze vorhanden. Die Hinterbühne trennte ein Zugvorhang ab. Jedenfalls waren die englischen Schauspieler jener Zeit schon wirkliche Menschendarsteller. Sie müssen in der Kunst, ihre Rollen glaubhaft zu machen, außerordentlich weit gewesen sein. Ein strenger Realismus, der sich allerdings noch nicht auf die Kostüme erstreckte, trieb diese Künstler an, so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu sein. Aber gerade dieses Streben nach Wirklichkeit führte zu Übertreibungen, die in die Niederungen grotesker Komik und Roheit zurückleiteten. Die Darsteller der „Mordspektakel" vor allem sind es wohl gewesen, die von 1585 bis 1659 nach Deutschland kamen und hier englische Stücke in englischer Sprache unter größtem Beifalle aufführten.

1585 werden englische Spielleute in Leipzig erwähnt, und 1586 tritt William Kempe mit fünf Engländern am Dresner Hofe auf. Sechs Jahre später zieht eine größere Truppe unter Robert Brown durch Deutschland in der Absicht, „ihre Fertigkeit in Musik, Gymnastik und Spielen von Komödien, Tragödien und Historien zu zeigen". Ihr folgen bis tief ins 17. Jahrhundert hinein immer neue englische Gesellschaften, die sich nunmehr unter den Schutz von Fürsten und Herren ganz wie in ihrer Heimat stellen. Einzelne deutsche Fürsten, wie Herzog Julius von Braunschweig und der Kurfürst von Sachsen, hielten sich solche Truppen dauernd zu ihrer persönlichen Belustigung und entließen sie nur urlaubsweise zu Kunstfahrten aus ihren Residenzen.

Schnell finden sie Nachahmung unter den Deutschen. Anfangs haben sie sicher englisch gespielt, bald aber müssen sie deutsch lernen und deutsche Stücke, Übersetzungen ihrer englischen Vorlagen geben, bis nach und nach der englische Zuzug aufhört und „hochdeutsche Komödianten" an der Engländer Stelle getreten sind. Ihr Spielvorrat ist uns in zwei Sammlungen „Englische Comedien und Tragedien" usw. 1624 und „Liebeskampf oder ander Teil der Eng-

Digitized by Google

lischen Comedien und Tragedien" usw. 1630 erhalten und setzt sich aus Stoffen, die wir aus Shakespeare und den Werken seiner Zeitgenossen kennen, zusammen. Aber alle diese Dramen sind gegen den englischen Urtext verderbt und verroht, wahrscheinlich zum Teil der Stegreifrede der Schauspieler nachgeschrieben. Es kommt darin nicht auf die Vorführung einer tragischen Handlung, sondern vor allen Dingen auf möglichst viel grausige Szenen sowie auf die groben Späße der lustigen Person, die auch hier nirgends fehlen durfte, an.

Alle furchtbaren Begebenheiten, an denen das durch die Kreuzigungsszene in den Misterien bereits verrohte Volk seine helle Freude hatte, wurden mit möglichster Naturtreue dargestellt. Blutblasen, die die Schauspieler am Halse oder im Wams trugen, wurden aufgerissen, und rannte sich ein Gefangener an den Mauern seines Kerkers den Schädel ein, so durften da das Blut und die herumspritzende Gehirnmasse ebenfalls nicht fehlen. Daß diese Art Kunst beliebter als alles andere war, sehen wir an den deutschen Nachahmungen, die den englischen Vorbildern nichts nachgeben. Der Herzog Julius von Braunschweig verfaßte Spiele in englischer Art, der Nürnberger Prokurator Jakob Ayrer „dreißig außbündtige schöne Comödien und Tragödien sampt noch andern sechsunddreißig schönen und kurzweiligen Fastnachtspielen".

Die komische Person galt unter diesen Darstellern als die wichtigste Gestalt im Drama. Fast die meisten Prinzipale der englischen und hochdeutschen Truppen spielten den Pickelhering oder Hans Knapkäse selbst. So schrieb der Herzog Julius von Braunschweig für den Führer seiner Truppe Sackville eine ganze Anzahl von komischen Rollen, nach denen sich dieser Prinzipal auch Jan Bouset (Mollenbier) nannte. Oft stand der Pickelhering in gar keinem engeren Zusammenhange mit der Handlung, sondern trat ähnlich wie der antike Chor oder auch die typischen Figuren der Mimenspiele heraus, wenn gerade eine Ruhepause war, um seine Kunststücke, wüste Tänze und Sprünge, und seine Witze anzubringen. Bedenkt man nun noch, daß zwischen den einzelnen Akten einer solchen Tragödie oder Komödie Singspiele, auf ein und dieselbe Melodie gesungene vielstrophige Versfolgen ähnlich den späteren Bänkelsängerliedern, gegeben wurden, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von der Lebendigkeit solcher Aufführungen machen.

Digitized by Google

Darum bezahlte man diese englischen Komödianten auch besser als die deutschen Schauspieler. Sie durften beispielsweise von den annähernd 2700 Besuchern einer Aufführung im Nürnberger Fechthause im Jahre 1628 pro Kopf 6 Kreuzer erheben, während die deutschen Schauspieler nicht mehr als einen halben fordern konnten. Natürlich ließ man sie eine hohe Miete zahlen und zwang sie auch sonst zu allerlei Ausgaben; aber trotz der Verpflichtung, nur beim Stadtwirt sich zu beköstigen, trotz der Freivorstellungen für den Rat und „dero liebliche Gemahlinnen und Kinder", sowie der Unkosten für Beleuchtung und Musik wird die Einnahme, die einer solchen Truppe während einer in der Regel 14 Tage dauernden Spielzeit erwuchs, nicht gering gewesen sein.

Mit großem Pomp wurde, wenn die Erlaubnis des Rates zu den Spielen eingeholt worden war, ein Umzug des gesamten Personales durch die Stadt gehalten. Gedruckte Anschlagzettel verkündeten in marktschreierischer Weise Bedeutung und Art der Vorstellungen; das Spiel selbst begann mit Trompetengeschmetter oder mit einer Ansprache des Pickelherings. Die Bühne war anfangs das einfache Podium der Fastnachtschwänke. Ab und zu mag in den wenigen ständigen Bühnenhäusern, die schon vorhanden waren, der dreiteilige Spielplatz der englischen Theater eingebaut worden sein. Die späteren deutschen Wandertruppen begnügten sich mit der durch einen Vorhang getrennten Vorder- und Hinterbühne. Auch auf die Kostüme verwandte man wenig Aufmerksamkeit, man trug „Bauerskleider", „fürstliche", „zerrissene", „heidnische" Gewänder, die wohl der Tracht der Zeit entsprachen. Nur der Possenreißer hatte ein besonders auffälliges Kostüm.

Die deutschen Nachfolger der Engländer, die Truppen eines Treu, Georg Eckher und Jakob Kühlmann blieben sich der englischen Wirklichkeitsfremde so sehr bewußt, daß sie bald alle und jede Grenze überschritten. Die vielen „Studiosi", meist entlaufene Theologen, denen das Vagantentum besser zusagte als die Kanzel, besaßen zwar mehr menschliche Bildung und sicherlich mehr Talent als die biederen Darsteller aus den Meistersingerzünften, aber Bildung wie Talent wurden ihnen gefährlich, weil sie sich nicht zu zügeln wußten. Sie sprengten die Fesseln, die das Drama als Mittel zum Zweck doch den Engländern noch auferlegt hatte, sie gingen ganz über zum Stegreifspiel und kümmerten sich, in dieser Kunstübung aufs schlimmste von Ita-

Digitized by Google

lien her beeinflußt, um die Absichten der Dichter überhaupt nicht mehr. Gefallen finden um jeden Preis, das war ihre Losung; die Bühne ward ihnen zum Tummelplatz ihrer wilden Erfindungskraft; kein Dichter wies ihrer stürmischen Begabung den rechten Weg.

Die wenigen dichterischen Talente der Zeit schrieben für die Schulkomödie oder verfaßten streng nach den Regeln des französischen Renaissancetheaters gebaute Dramen, die den Weg auf die Bühne nicht fanden oder bei Gelegenheitsaufführungen an fürstlichen Höfen ein kurzes Dasein fristeten. Gryphius, Lohenstein und des Zittauer Rektors Christian Weise redliches Mühen um einen lebendigen Darstellungsstil seiner Schüler gingen so für die Entwicklung der deutschen Bühne verloren, die in jener Zeit einzig von grob entstellten Bearbeitungen ausländischer, namentlich italienischer und spanischer Werke und von rohen Possen niederster Art lebte. So trennte sich in dieser Zeit, die unheilvoll von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges beeinflußt wurde, auf lange Jahrzehnte die volkstümliche Kunstübung der hochdeutschen Komödianten von den gelehrten Bestrebungen der klassisch gebildeten Hofpoeten und vornehmen Dichter.

Einen vorübergehenden Aufschwung nahm die deutsche Schauspielkunst in den Wanderjahren nur einmal in der „berühmten Bande" des Magisters Johann Velthen, die vorwiegend aus Studenten bestand und einen Schauspielerstamm lieferte, aus dem die späteren Gesellschaften und Prinzipale erwuchsen. In Dresden, wo am Hofe Johann Georg II. schon seit 1669 Komödianten mit jährlichem Gehalt angestellt waren — eine bedeutsame Tatsache in dieser Blütezeit der italienischen Oper — wurde Velthen 1685 mit seiner Frau und einer Anzahl von Schauspielern und Schauspielerinnen zu kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten mit einem Gagenetat von 1950 Talern ernannt und damit die Gründung des ersten deutschen Hofschauspieles vollzogen. Leider dauerte die Herrlichkeit nur bis zum Tode Johann Georg III., also ganze sechs Jahre.

Der Spielplan von Velthens Theater bestand vorwiegend aus Übersetzungen nach Molière, Goldoni und Calderon, daneben natürlich auch in den gerade damals äußerst beliebten Haupt- und Staatsaktionen. Die Kunst oder Unkunst der Stegreifrede hatte Velthen während seiner früheren Wanderjahre kennen und üben gelernt. Sie bestand darin, daß man den Darstellern die Fabel des Stückes und ihre Verwicklung bekannt machte und mit ihnen verabredete, in

Digitized by Google

welcher Weise die entscheidenden Stellen der Handlung aufeinanderfolgen sollten. Einzelne Szenen und Sätze standen wörtlich fest und mußten auswendig gelernt werden; das übrige überließ man der Einbildungskraft und Laune der Darsteller. Es ist klar, daß solche schöpferische Tätigkeit in den Hauptaktionen, denen Velthen gern noch biblische Texte zugrunde legte, und in den Komödien oder Kluchten, die Schlagfertigkeit und Gewandtheit der Schauspieler ungemein fördern mußte. Doch solche Fähigkeit in geschickten Einfällen mußte notgedrungen im Laufe der Zeit auch bei den begabtesten Darstellern erlahmen. Das sah Velthen kommen, und so wandte er seine Aufmerksamkeit Dichtungen zu, die solcher Hinzuerfindung nicht bedurften. An Molières Komödien, in denen der alte Spaßmacher nicht minder gut vertreten war wie all die anderen feststehenden Gestalten, die seit der deutschen Fastnachtskomödie als Geizige oder gefoppte Neunmalkluge die Freude des Publikums ausgemacht hatten, lernte die echte Kunst der Menschendarstellung in Velthens Truppe recht eigentlich sich bilden. So wurde dieser Mann für kurze Jahre der erste Lehrer und Förderer bewußter, kunstmäßiger Menschenschilderung von der Bühne herab.

Wäre das kurfürstliche Schauspielhaus in Dresden länger bestehen geblieben, vielleicht hätte sich von Velthens Truppe aus ein festes schauspielerisches Herkommen entwickeln können. So aber war er bald wieder mit seinen Leuten dem Wanderleben preisgegeben und mußte sich, wohin er auch kam, dem Geschmack seines Publikums anbequemen. Der Mann, der ein höfisch-feines Publikum mit deutscher Schauspielkunst zu ergreifen gewußt hatte, mußte nun wieder träge, derbe Nerven erschüttern. Gegen die Oper mußte er mit marktschreierischer Selbstanpreisung überall aufzukommen versuchen; die Hoffnung seiner aus dem Volkstümlichen erwachsenen Kunst gegenüber der Modekunst der höheren Gesellschaftsschichten zum Siege zu verhelfen, erwies sich als trügerisch. Müde und gebrochen stirbt so der einzige, der den Verfall des eben geschaffenen Standes aufzuhalten versucht hatte, auf dem Totenbette von der Unduldsamkeit der Geistlichkeit gemartert, anfangs der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Hamburg. Seine Witwe führte die Truppe weiter, der Auflösung entgegen.

Was bei Velthen Natur gewesen und nach Natürlichkeit gestrebt hatte, wurde nun wieder zur wüstesten Unnatur. Dazu kam, daß

Digitized by Google

das Publikum, von der reichen szenischen Pracht der Oper verwöhnt, im Schauspiel die gleiche Schönheit der Bühnenbilder erwartete und nicht fand. Man gab Tausende für die Ausstattung fremder Kunstwerke, für italienische Tänzerinnen und Sänger hin. Die Höfe und Städte hielten sich italienische Truppen zu ungeheuren Preisen, aber für die deutsche Wanderbühne hatte man nichts übrig. Hätten sich die herumziehenden Komödianten wie früher mit Aufführungen im „Tanzhaus", mit der bescheidenen englischen Bühne, deren Hinterraum „im Perspektiv" gewisse einfache Dekorationen zuließ, noch begnügen dürfen, man hätte vielleicht an dem Ernste Velthens noch eine Weile festhalten können. Aber das Publikum verlangte mehr, und so mußte auch die ärmlichste Truppe einen Wald, einen Saal und etwa eine Bauernstube in ihrem Ausstattungsbestand mit sich herumschleppen, ohne daß ihr diese kümmerliche Nachahmung der Opernpracht viel eingetragen hätte. Wo feste Komödienhäuser waren, forderten die Behörden hohe Mieten; so wurde die geringe Einnahme noch verkürzt durch große Unkosten.

Die Kostüme waren mehr als dürftig; meist begnügte man sich mit einem wunderlichen Aufputz der täglichen Kleidung. „Bei dem weiblichen Anzuge war mit Federn, Schleiern, Überwürfen und Besätzen viel geleistet, und die Budenkomödiantinnen unterließen nicht, sich mit Plunder und Fetzen aller Art und einem verschwenderischen Aufwande von Goldpapier zu bedecken.... Bei dem männlichen Personal blieben namentlich die Unterkleider der herrschenden Mode unantastbar, und darum war allerdings der Besitz der schwarzen Sammetbeinkleider für jeden mimischen Künstler von ernster Bedeutung. Mochten nun römische, assyrische oder mittelalterliche Helden vorgestellt werden, bei den kurzen Sammethosen, weißen Strümpfen und Schnallenschuhen hatte es ein für allemal sein Bewenden. Auch der breitschößige Rock, die lange Weste jener Zeit blieb den europäischen Helden aller Zeiten" (Devrient). Wo von der Oper her ein Kleidervorrat vorhanden war, gab es romanische und türkische Gewänder für die vorzeitlichen und asiatischen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantastischen Tracht gespielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zugrunde lag. Daß man überhaupt einigen Wert auf die Kostüme legte, ging natürlich ebenfalls auf die Oper zurück. Zur Hebung des Wesens der Schauspielerbanden trug der Flitter nichts bei. Seit 1690 etwa trennte sich

Digitized by Google

die für ernst ausgegebene und ernst genommene Haupt- und Staatsaktion, die mehr denn je frei erfunden wurde, von ihrer komischen Nebenhandlung insofern, als die Stegreifscherze des Pickelherings zu selbständigen kleinen Dramen wurden. Sie bildeten sich unter italienischem Einfluß namentlich in Wien zu Harlekinaden aus, denen der Schlesier Anton Jos. Stranitzky unter kaiserlichem Privilegium 1708 ein erstes ständiges Heim im Kärntnertortheater gründete. Hier gab er nach Haupt- und Staatsaktionen mit Duetten und Arien als Einlagen ausgestattete Nachspiele, deren Inhalt auf die niedrigste Possenreißerei hinauslief. Den immer wiederkehrenden Salzburger Bauern, den Hanswurst, spielte Stranitzky selbst; sein Nachfolger Prehauser († 1769) hielt diese Wiener Possen auf der gleichen komischen Höhe. Später schuf Jos. Kurz die Gestalt des Tölpels Bernardon, und als Leopoldl, Lipperl, Thaddädl und Jackerl hat der Hanswurst in Wien weiter bestanden, bis der Schauspieler Laroche († 1807) ihn zum Kasperle umformte, der ja noch heute fortlebt.

Im übrigen Deutschland fristeten die Banden ihr trauriges Los als Budenschauspieler kümmerlichster Art. Verachtet und ausgestoßen aus der Gesellschaft, konnten sie kein erträgliches Leben und nicht einmal ein ehrliches Sterben und Begräbnis finden. Wenn einst die Studenten frisch und begeisterungsfähig unter Velthens Leitung um der Kunst willen gewirkt hatten, so herrschte jetzt der niedrigste Erwerbssinn unter diesen zigeunerhaft einherziehenden, bunt aus allerlei Lebensverhältnissen zusammengewürfelten, mit Taschenspielern, Equilibristen und Marionettendarstellern durchsetzten Banden. An Stelle eines berechtigten Selbstgefühls galt unter ihnen eine ärmliche Betonung der durch Lebensalter und Rollenfach erworbenen Rechte. Herr „Königsagent", „Tyrannenagent", „Curtisan", „Harlekin", „Pantalon" waren nicht nur Rollenbezeichnungen, sondern Titel, auf die ein jeder streng hielt. Iffland erzählte aus dieser Epoche der deutschen Schauspielkunst, die ihm in seiner Jugend noch bekannt geworden war: „Den allertragischesten Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren barhäuptig, sowie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ.... Ein Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der

Digitized by Google

älteren Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Schauspielerzunft geschah mit der größten Umständlichkeit. Die erste Frage war: ‚Kann der Herr eine Zepter-Aktion machen?' Hierauf wurde ihm ein Kommandostab eingehändigt, mit welchem er probieren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen, oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und sprach folgende Worte: ‚Ist der Herr eines Paars schwarzsamtner Beinkleider mächtig?' Konnte diese Frage bejaht werden, so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen werden zu können. Diese erfolgte nun nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorsam, Arbeit und Demut ... oder man trank langsam und viel mit dem vielwerten Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnistaler in den Seckel gleiten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen."

So sah es um die Wende des 17. Jahrhunderts um den deutschen Schauspielerstand aus. Die englischen Komödianten hatten ihn begründet, ihm aber an Entwicklungsmöglichkeiten nicht viel mitgegeben. Eine deutsche dramatische Dichtung, die alle Volkskreise erwärmt hätte, gab es nicht, und die aristokratische Weltanschauung des Zeitalters, die den absoluten Staat als die einzig mögliche Staatsform verherrlichte, verlangte Fürstendiener, von denen eine Eigenart nicht gefordert wurde. Die Kunst aber braucht Eigenarten, und vor allem die Schauspielkunst, deren Zweck die Darstellung des Menschen ist. So mußte ein Stand, der von allen Gesellschaftsklassen verachtet wurde und von den Kreisen der Bemittelten wenig greifbare Unterstützung erhielt, im Kampfe gegen die fremde Kunstgattung der Oper notwendigerweise erliegen und im Dienste niederer Massenneigungen verkümmern. Trotz heißen Bemühens einzelner war an eine aufwärtsstrebende Entwicklung nicht eher zu denken, als bis eine Umwälzung in der Staats- und Weltanschauung sich vollzogen hatte, welche die dramatische Kunst zum Allgemeingut des gebildeten Bürgertums machte und damit gebieterisch nach dem Können des Schauspielers rief.

Digitized by Google

IV. Das Theater der Renaissance und die Entwicklung des neueren Theatergebäudes.

Auch in Italien war während des Mittelalters das Misterienspiel, die sacra rappresentazione zur großen öffentlichen Volksbelustigung geworden. Mit dem Aufkommen des Humanismus aber wandte sich die Festesfreude der Renaissance dem antiken Theater und dessen Stoffen zu. Als im Jahre 1428 zwölf unbekannte Lustspiele des Plautus aufgefunden wurden, als Pomponius Laetus 1471 in Rom seine Aufführungen des Terenz und Plautus in der Ursprache vor dem gelehrten Publikum der Akademie auf einer einfachen Bühne herausbrachte, schlug die Werdestunde der neueren Theaterkunst.

Von den Höfen der Renaissancefürsten geht die Entwicklung des modernen Theaterbaues aus. Man pflegte bei den Aufführungen klassischer Dramen Zwischenspiele, Intermezzi, in die Vorstellungen einzuschieben, die ganz und gar der Schaufreude des höfischen Publikums dienten. Da sah man mythologische oder allegorische Pantomimen, in denen allerhand Tiere und sagenhafte Ungeheuer auftraten, da fanden unter Musikbegleitung Tänze nach Art unseres modernen Balletts, sogenannte Moresken, statt, von Nymphen und Satyrn oder Mohren getanzt. Für diese Vorführungen bedurfte man einer Bühne, der nicht mehr das Nebeneinander des Misterientheaters oberstes Gesetz war. Mochte man im Freien, im Garten eines Palastes, oder im geschlossenen Raume eines höfischen Besitztums spielen, wie dies seit 1486 zuerst in Ferrara, am Hofe Ercoles I. geschah, immer verlangte man von der Bühne die Beachtung der neuentdeckten Kunst des perspektivisch angeordneten Bildes. Damit war eine stärkere Betonung der Tiefe des Bühnenraumes, eine kunstvolle Ausgestaltung des Bühnenhintergrundes geboten, wenn auch die Seitenbauten noch stark an die alten Mansiones erinnerten.

Bramante ist wohl der eigentliche Erfinder dieser modernen Perspektivbühne gewesen, die durch einen seit 1519 nachweisbar angewendeten Vorhang von dem amphitheatralisch auf Holztribünen errichteten Zuschauerraum getrennt war. Peruzzi (1481—1537), der Mitarbeiter Bramantes an der Peterskirche, baute in Rom die erste perspektivische Bühnedekoration. Von dem Bologneser Baumeister Sebastian Serlio haben wir die erste vollständige Beschreibung eines

Digitized by Google

solchen Renaissancetheaters, das er auf einem freien Platze in Vicenza errichtete, das aber ebensogut in einen Saal eingebaut werden konnte. Es bestand aus zwei Teilen, der Bühne und dem Zuschauerraum. Die Bühne war zweiteilig. Ihr vorderer, ebener Teil, der 1,10 m über dem Fußboden lag und den eigentlichen Schauplatz der Handlung bildete, war sehr fest gebaut mit Rücksicht auf die Tänzer und Springer, die hier auftraten. Der hintere Teil stieg nach dem Hintergrunde zu sehr an und trug das perspektivisch errichtete Bühnenbild mit Gebäuden und Landschaften in starker Verkürzung. Von den Gebäuden waren immer nur zwei Außenseiten so sichtbar, daß die eine nach dem Zuschauerraum, die andere nach der Mitte der Bühne gerichtet war. Der Hintergrund, der Schlußprospekt, sollte so vor der Rückwand des ganzen Gebäudes stehen, daß zwischen beiden ein mindestens 60 cm breiter Durchgang für die Schauspieler blieb. Den Horizont für das perspektivische Bühnenbild verlegte Serlio nicht in den Schlußprospekt, sondern über diesen so weit hinaus, als die Tiefe der Hinterbühne betrug. Dadurch stießen die auf der Bühne befindlichen Gebäude im Hintergrunde nicht aufeinander und gaben in ihrer seitlichen Anordnung den Anschein einer ganz beträchtlichen Tiefe der Gesamtbühne. Für die nach dem Zuschauerraum gerichteten Vorderseiten der Bühnengebäude befand sich der Horizont auf der Hinterwand des Bühnenbaues. So entstand eine ziemliche Naturtreue des Bühnenbildes. Die auf der Bühne befindlichen Gebäude, die man anfangs wohl massiv errichtete, baute Serlio aus zwei bemalten Leinwandrahmen auf. „Für Gebäude in der Ferne genügt nur ein einziger Rahmen." Um das Bühnenbild im Hintergrunde zu beleben, riet er an, gehörig verkürzte Figuren aus Pappe, Soldaten zu Fuß und zu Pferd usw. über die Szene gehen zu lassen. Zur Beleuchtung der Saalbühne dienten in der Mitte über der Spielfläche angebrachte Kronleuchter, belebend sollten auch die von hinten beleuchteten Fenster der Häuserflächen wirken. Streng nach Vitruvius unterschied er die Tragödienbühne von der der Komödie und der des Satyrspiels. Die Komödienbühne stellt Privathäuser, die Tragödienbühne Prunkbauten, wie Tempel und Paläste, dar, und für die Satyrdramen, die sogenannten Eklogen, genügen Landschaften und dörfliche Schauplätze.

Von der Bühne blieb ein Proszenium genannter Platz frei. An ihn schloß sich die halbkreisförmige Orchestra mit den Plätzen der vor-

Digitized by Google

nehmsten Zuschauer, um eine Stufe über den Boden des Proszeniums erhöht, an. Dann folgten die übrigen Sitzreihen, die von einer Mitteltreppe aus erreichbar waren. Wayrend der ganzen Vorstellung blieb das Bühnenbild, abgesehen von den auf- und abtretenden Personen, unverändert, mußte also, nachdem der Vorhang in römischer Weise gefallen war, durch die Schönheit seiner einmaligen Ausstattung wirken. Das vollendetste Theater dieser Art war das noch heute vorhandene Teatro Olimpico in Vicenza, ein von Palladio 1580 begonnener Holzbau, dessen Bühnenanlage durch ihre drei Tore einen Ausblick auf fünf sich nach hinten verengende, in Reliefperspektive errichtete Gassen ermöglichte. Auch dieses Theater war in einem von mehreren Straßen zugänglichen Gebäude eingebaut und diente in seiner Glanzzeit den Aufführungen der Humanisten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Blütezeit der Intermezzi, der Entstehungszeit der modernen Oper, trat an Stelle der festen Dekoration die bewegliche. Nach antikem Muster stellte man, zuerst wohl in Florenz, auf beiden Seiten der Bühne mehrere sich nach dem Hintergrunde zu verjüngende dreiseitige Prismen, Telari, hintereinander auf, die um eine Achse drehbar waren und so verschiedene szenische Veränderungen möglich machten. Auf die Dreizahl war man beim Szenenwechsel natürlich nicht beschränkt, da während des Spieles die der Bühne abgewendeten Prismenseiten ausgewechselt werden konnten. Einige Jahrzehnte herrschte die Telaribühne; dann wurden die Telari durch die noch heute üblichen Kulissen oder Schieber verdrängt. Von der Bühne führten Stufen hinab in den Zuschauerraum, damit die vornehmsten Zuschauer sich während der Vorführung auf die Bühne begeben, hier mittanzen oder sich an den Seiten niederlassen konnten, bis Voltaire das Publikum wieder von der Bühne vertrieb. Die Musiker standen hinter den Kulissen; erst nach und nach wurde es üblich, das Orchester vor die Bühne zu legen, so daß die Verbindungstreppe nach der Bühne auf die beiden Seiten des Orchesterraumes gedrängt wurde.

Alle diese Theater waren Privatbauten, zur Belustigung einer vornehmen, feingebildeten Gesellschaft. Daher der ungezwungene Verkehr zwischen dem Zuschauerraum und der außen kunstvoll vom Baumeister umrahmten Bühne, daher auch der mehr und mehr Mode werdende Brauch, das ebenerdige Proszenium, einen Teil des

Digitized by Google

Zuschauerraumes, des Parterres, bei den Vorführungen mit zu benutzen. Fußwettkämpfe werden hier abgehalten und jederzeit muß der Theatersaal auch als Tanzplatz verwendet werden können.

Um nun den an diesen Belustigungen Unbeteiligten nicht die Möglichkeit des Zuschauens zu nehmen, mußte man für Plätze sorgen, von denen aus die Bühne so gut wie das Parterre übersehen werden konnten. Daher baute Giovanni Battista Aleotti (1546—1636) im Auftrage des prachtliebenden Ranuccio I. Farnese in Parma 1618 das Teatro Farnese ins herzogliche Schloß so ein, daß die Zuschauersitze in dem langgestreckten Theatersaal das Parterre hufeisenförmig ansteigend umgaben. Damit war ein weiterer Fortschritt in der Entwicklung des neueren Theaterbaues gemacht. Aber Aleottis Werk ist noch in anderer Hinsicht wichtig. Ganz abgesehen davon, daß sich am Teatro Farnese der allmähliche Übergang des Renaissancetheaters in den Barockstil zeigt, sehen wir hier zum ersten Male die etwa um 1620 von Aleotti erfundene Theaterkulisse durchgehends in Anwendung. Aleottis Schüler Torelli (1608—1678) führte dann die Kulissen überall in Italien ein und machte sich durch die Erfindung der Schnellverwandlungskulisse in ganz Europa berühmt. Der Jesuit Andreas Pozzo (1642—1709), einer der fähigsten Theaterbaumeister, die je gelebt haben, erweiterte die Wirkung der Kulissenbühne noch dadurch, daß er Kulissen mit „geraden Rinnen", also gleichgerichtet zum Schlußprospekt, und Kulissen mit schrägen Rinnen, die schräg nach dem Inneren des Bühnenraumes gestellt wurden, verwenden lehrte. Hinter einer dieser schrägen Kulissen stand in seinem Theater auch der Einhelfer. Nach wie vor aber blieb das Bühnenbild streng ebenmäßig geordnet, so daß der Augenpunkt, in dem im Hintergrunde alle Dekorationen zusammenzulaufen scheinen, noch immer in der senkrechten Mittelachse der Hinterbühne lag.

Von dem hufeisenförmigen Amphitheater Aleottis zum Logenhaus war nur ein kleiner Schritt. Die ursprünglichen Saaltheater der Renaissance hatten die Logen ja nicht gebraucht; als aber mit der wachsenden Beliebtheit der Oper die breitere Öffentlichkeit gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes an den Aufführungen teilnahm, genügte auch die amphitheatralische Form nicht mehr. Der Theaterbaumeister und Maschinenerfinder Fabricio Carini Motta in Mantua gab in einem 1676 erschienenen Handbuch des Theaterbaues die ersten Pläne eines mit drei senkrecht übereinandergelegten Rän-

Digitized by Google

gen versehenen Logenhauses. Die großen Stadtfreistaaten Oberitaliens mit ihrem zahlungskräftigen Publikum bauten nun öffentliche Logentheater. So entstand 1639 in Venedig das Theater San Cassiano, in Bologna ein großes Kampfspieltheater mit geschlossenen Logen auf drei senkrecht zueinander stehenden Rängen. Damit hatte der Theaterbau im wesentlichen die Form erreicht, die von Italien ausgehend, in ganz Europa von vorwiegend italienischen Baukünstlern oder deren Schülern nachgeahmt wurde.

Frankreich erhielt das erste italienische Theater durch François Dorbay, der 1687 die alte Comédie française in der Vorstadt St. Germain erbaute. Auch hier lagen die Logen in drei übereinanderstehenden Rängen. Das Parterre war nach hinten zu wesentlich erhöht und auch für Stehplätze eingerichtet. Das Proszenium ragte nach englischer Art weit in das Parterre hinein, weil auf der Vorderbühne die bancs du théâtre für den Hof und den Adel standen, die für die Schauspieler nur etwa 5 m Spielraum übrigließen. Ganz nach italienischer Weise aber waren die Opernhäuser im Louvre und in Versailles eingerichtet. Mit der Verdrängung des Barockstiles durch die klassizistische Richtung setzte eine größere Einfachheit in der baulichen Durchbildung der Theaterhäuser ein. Auch die bis zum Unfug gesteigerte Prunksucht in der Behandlung des Schauplatzes, die Überladung des Bühnenbildes nahm nun wieder ab. Das neue Theater in Versailles, von Gabriel 1770 erbaut, kann als Muster dieser einfacheren Form gelten, die schon Francesco Scipione Maffei am Teatro Filarmonica in Verona zu Ehren gebracht hatte. 1782 entstand das auch im Innern einer altertümelnden Art zuneigende Théâtre de l'Odéon. Die im 19. Jahrhundert erbauten Theater, so die 2150 Zuschauer fassende große Oper von Garnier legen, da die Grundform des Innenhauses anscheinend feststand, den Nachdruck auf eine großartige Entfaltung der Nebenräume, des Treppenhauses, der Wandelhalle und der Festsäle.

Italien, das seit dem 18. Jahrhundert die größten Theater der Welt besaß, so die 3000 Personen fassende Scala in Mailand, das Teatro Malibran und Teatro Fenice in Venedig, das Teatro San Carlo in Neapel, wirkte auch auf die englischen Bühnenverhältnisse ein. Hier war nach Shakespeares Tode und nach der Herrschaft der Puritaner eine arge Verwilderung eingerissen, bis seit der Mitte des 17. Jahrhunderts unter französischem Einfluß Oper und Schauspiel

Digitized by Google

zu neuem Leben erwachten und unter anderem im 18. Jahrhundert eine so einzig dastehende darstellerische Eigenart wie David Garrick sich bildete. Die bedeutendsten englischen Theater, die sich bisweilen mit Hintansetzung der baulichen Wirkung durch eine geschickte Ausnutzung des Raumes auszeichnen, sind Her Majesty's Theatre, Covent Garden, Drury Lane, Savoy Theatre u. a. m.

In Deutschland ist das Werden der neuen Theaterbauweise eng mit der Entwicklung der italienischen Oper und der Jesuitenbühne verknüpft. Seit 1551 erschienen die Jesuiten in Deutschland und gründeten dort ihre rasch aufblühenden Schulen, seit 1555 spielten sie in Wien, anfangs unter freiem Himmel, bald aber in einem geschlossenen Raum „im Haus am Hof". Ihre Bühne war ein Saaltheater nach dem Muster der Italiener. Wahrscheinlich ähnelte sie durchaus derjenigen, die Joseph Furttenbach 1640—41 in Ulm als Stadtbaumeister in einer ehemaligen „Scheuren oder Stadel" errichtete. Er ist wahrscheinlich der erste deutsche Theaterdekorationsmaler gewesen (Abb. 10). In seinem Buche „Mannhafter Kunstspiegel" beschreibt er das Ulmer Haus, das nach Hammitzsch, dem ich hier wie bei der Darstellung des Renaissancetheaters schon des öfteren folge, „der erste selbständige freistehende deutsche Theaterbau ist" (Abb. 11).

Das rechteckige Theatergebäude war 15 m breit und 52,50 m lang, völlig gedeckt und ungefähr 9 m hoch. Der 33 m lange Zuschauerraum enthielt 40 amphitheatralisch ansteigende Bänke, deren jede 20 Sitzplätze hatte, so daß das ganze Haus mit etwa 200 Stehplätzen 800 Sitze bot. Unmittelbar vor den Zuschauersitzen befand sich der 3 m tiefe „vordere Graben", in dem das Orchester untergebracht war. An Stelle der sonst zu beiden Seiten des Orchesters angebrachten Ollampen, „deren Glanz das Gewölk herrlich beleuchten soll", finden wir in Ulm zum ersten Male die spätere Rampenbeleuchtung. Die Bühne war vom Orchester auf beiden Seiten durch eine 8 cm starke Bohlenwand, die den seit der Renaissance üblichen Rahmen der Szene vertrat, abgetrennt. Die so umrahmte Bühne hatte 10,20 m Breite, 6 m Höhe und 6 m Tiefe. An beweglichen Dekorationen zeigte sie auf beiden Seiten je fünf perspektivisch angeordnete Telari, die auf einem Drehzapfen oder einem Wellbaum ruhten, so daß „wenn nun auf ein Glockenzeichen hin ein neuer Aktus angeht, so tut man unter der Brucken (der Bühne) durch Umtreibung der

Digitized by Google

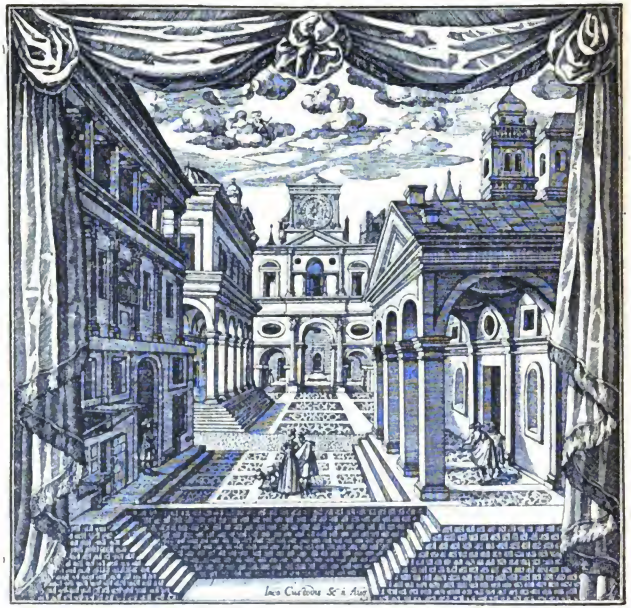


Abb. 10. Bühnenansicht nach Furttenbach.

Trommel die vielernannten Telari in einem Nu und Augenblick verwandeln, in welchem impito und furia dann das Häusergebäu verschwindet, und präsentiert sich ein Lustgarten". Im Hintergrunde befanden sich, natürlich ebenfalls perspektivisch eingestellt, vier Schlußprospekte, leinwandüberzogene, bemalte Bretter- oder Lattengestelle, die in der Mitte geteilt waren und oben wie unten in Nuten liefen (Abb. 12a, b). Der Erbauer verlangte von ihnen, daß, „wenn sich ein Aktus verändert, so müssen solche Rahmen zurückgezogen oder aber auch durch einen contrapeso (Gegengewicht) also dirigiert werden, daß sie durch Gebung eines Streiches selber voneinander schnurren". Wie nahe diese „Schnurrahmen" den Kulissen verwandt waren, wie man fast von selbst auf die „Schieber" verfallen mußte, liegt auf der Hand. Hinter dem Schlußprospekt befand sich der 3,60 m

Digitized by Google

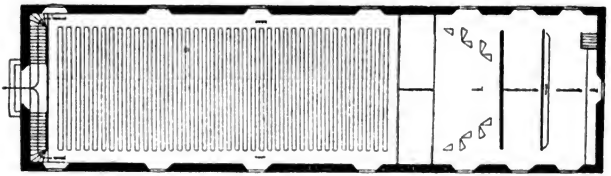


Abb. 11. Stadttheater in Ulm.

breite „hintere Graben", der zur Erweiterung der Bühne und beim Betrieb der Theatermaschinen gebraucht wurde. Von hier aus wurden die über die Bühne schwebenden Wagen, aber auch die Kutschen, die Reiter, die Schiffe, bewegt. Im hinteren Graben hielten sich in manchen Theatern die Schauspieler beim Umkleiden auf, hier tauchten auch die phantastischen Meerungeheuer erforderlichen Falles aus der Tiefe. Aus diesem Teile der Bühne entwickelten sich dann später die oft mehrere Stockwerke tiefen Räume für die Untermaschinerie, die Versenkungen mit den Schlitzen, Freifahrten und Klappen im Bühnenpodium. Den hinteren Graben trennte im Ulmer Theater eine 15 cm starke Fachwerkswand von der 4,80 m breiten „Kleiderkammer", von wo eine Holzstiege zur Oberbühne führte. In dieser Oberbühne waren über dem Bühnenraum Querbalken (Zwergbalken) paarweise nebeneinander laufend in verschiedener Höhe angeordnet, auf denen an Rollen gehende Winkelhaken bewegt werden konnten, welche die vorüberschwebenden Wolken, die „Karren triumphali" sowie vom Himmel herabkommende Götter und Engel tragen konnten. Hinter den Wolken und im hinteren Graben wurden Lampen aufgestellt, so daß es „zu Nachtzeiten in dem Teatro ein Ansehen hat, als ob die Purpurfarbe Matuta den erwünschten Tag durch das satte Gewölk nach sie ziehen täte". Aus dieser Oberbühne entstand der heutige Schnürboden mit seinen Vorrichtungen zum Emporziehen der den Bühnenraum nach obenhin abschließenden Soffitten und seinen Maschinengalerien längs der Seitenwände. In den „Gassen" zwischen den Telari hielten sich während der Vorstellung die Schauspieler, der Einhelfer sowie die Arbeiterschaft auf. Natürlich war die Bühne vor Beginn der Aufführung durch einen Vorhang bedeckt, der zu Anfang der Vorstellung niedergelassen oder auch schon aufgezogen wurde. Heute rollt man den zum Kunstwerk gewordenen Vorhang in den großen Theatern ja nur noch selten, meist wird er,

Digitized by Google

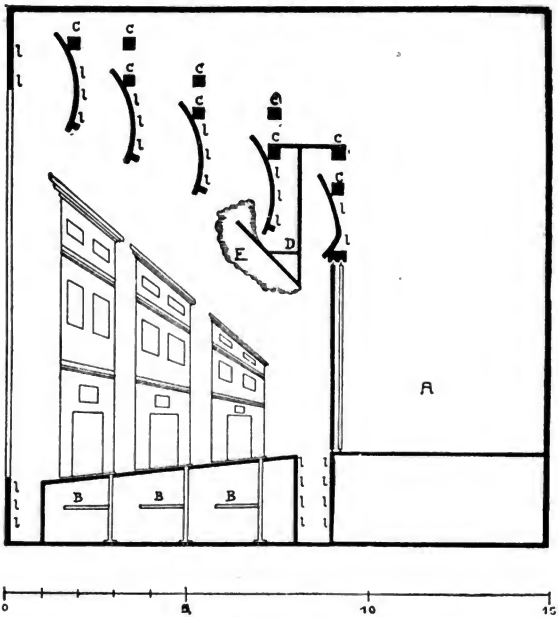


Abb. 12a. Die Telaribühne.

A Umkleideraum, der auch zur Erweiterung der Bühne verwendet wurde. B Drehbare Wellbäume als Träger der Telari. C Zwergbalken. D Winkelhaken, um Wolken (E) und Göttererscheinungen zu tragen. l Beleuchtung.

in einen Rahmen gespannt, im ganzen auf den Schnürboden hinaufgezogen. Auch die Bühne des beginnenden 16. Jahrhunderts kannte schon den bemalten Vorhang, wie wir aus dem Werke „Gespregspiele", Nürnberg 1646, erfahren.

Nicht überall werden die Jesuitentheater, die auch auf die protestantischen Schultheater einwirkten, so zweckmäßig und kunstvoll eingerichtet gewesen sein. In kleinen Städten mögen sie fast immer der Form der Wanderbühne, wie sie die fahrenden Komödianten dürftig sich bauten, sehr nahegekommen sein. Aber in den Gegenden, wo ihnen die Teilnahme der Höfe fördernd beistand, wo sie

Digitized by Google

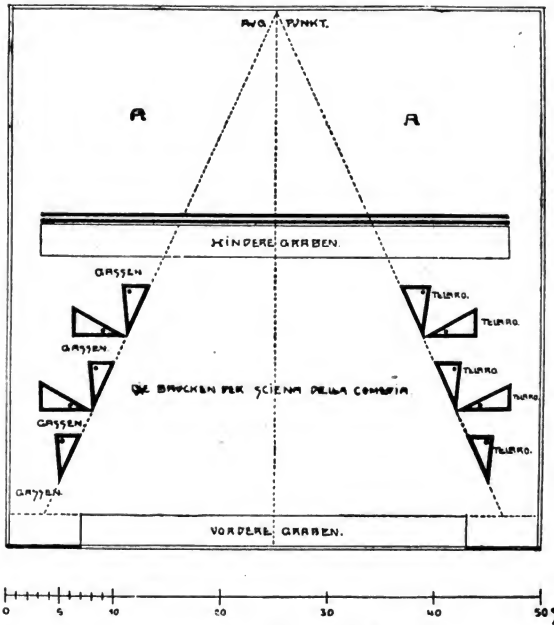


Abb. 12b. Die Telaribühne.

gar, wie zum Beispiel in München, fürstliche Unterstützungen für ihre Spiele erhielten, da können wir uns die ganz italienische Prunkentfaltung nicht groß genug vorstellen. Je mehr nun das Bedürfnis der obersten Gesellschaftsschichten nach einer Nachahmung der italienischen Theater- und Bühnenkunst wuchs, um so wichtiger ward auch für die Höfe die Frage nach eigenen Theaterbauten. Was lag näher, als das Jesuitentheater in seiner ganz italienischen Anlage und Durchbildung einfach zu übernehmen, an Stelle der ernsten Tragödien dieser Gottesmänner aber Opern, lustige Singballetts und all den bunten Zauber der italienischen Intermedien, vermischt mit prunkvollen Aufzügen und lieblichen Schäferspielen zu geben? Das erste Beispiel einer höfischen deutschen Prunkoper finden wir am

Digitized by Google

sächsischen Hofe bei einer Aufführung im kurfürstlichen Schlosse Hartenfels in Torgau 1627. Man gab Rinuccinis Oper „Daphne" in der Übersetzung von Martin Opitz auf einem eingebauten Saaltheater. Während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts blieb man noch bei diesen Einbauten, dann aber drängte die Entwicklung, ganz wie in Italien, gebieterisch auf selbständige Opernhäuser hin, die fast hundert Jahre hindurch ausschließlich von Italienern erbaut wurden.

Das erste Gebäude dieser Art wird 1652 auf dem Reitplatz in Wien in drei Stockwerken von dem kaiserlichen Baumeister Johann Burnacini errichtet worden sein, der für die Leitung des Baues ein Monatsgehalt von 60 Gulden erhielt. Sein Sohn Ludovico Ottavio Burnacini (1636—1707) entfaltete ebenfalls in Wien eine großartige Tätigkeit als Theateringenieur und Theatermaler. Er errichtete in Holzfachwerk 1667 ein Bühnenhaus, das angeblich 5000 Zuschauer fassen konnte. „Es sollte solches Theatrum nach dem gemalten Abriß fünfzigmal können verändert werden." Ähnliche Bauten entstanden nun überall an den süd- und mitteldeutschen Höfen. In München errichtete der „wälsche Baumeister" Francesco Santurini (1627—1682) ein Opernhaus auf dem jetzigen Salvatorplatz, später wirkte hier die Künstlerfamilie Mauro. In Dresden erbaute der vielgereiste sächsische Oberlandbaumeister Wolf Kaspar von Klengel 1667 „das Komödienhaus" „von Grund aus in hartem Pirnaischen Sandstein" für über 1600 Zuschauer. Als unter August dem Starken die italienische Opern- und Tanzkunst zugunsten der französischen Tanzspiele und Dramen verdrängt wurde und 1697 eine französische Schauspielergesellschaft am Hofe einzog, genügte das Komödienhaus nicht mehr und Christoph Beyer errichtete 1697 für das französische Sprechdrama aushilfsweise in Holzfachwerk das „kleine Komödienhaus" mit drei Logenrängen, das 1748 abbrannte. Die Herrschaft der französischen Kunst am sächsischen Hofe dauerte nicht lange; das Wohlgefallen des jungen Kurprinzen Friedrich August an italienischer Musik und Oper führte seit etwa 1715 zu einer in Deutschland bis dahin noch nicht dagewesenen Glanzzeit der italienischen Prunkoper. 1718 wurde an Gehalten die Summe von 55451 Talern 24 Groschen gezahlt, „wovon 45033 Taler 8 Groschen auf sechzehn dramatische Künstler — darunter nur ein Deutscher — und zwei italienische Einhelfer, dagegen der Rest von 10418 Talern 16 Groschen auf zwei Theaterbaumeister, sechs Maler, fünf Zimmerleute

Digitized by Google

und zwei Dolmetscher — sämtlich Italiener — kamen"; 1718 bis 1719 entstand auf königlichen Befehl das „große Opernhaus", auf dem an den südöstlichen Eckpavillon des Zwingers sich anschließenden Platz. „Den äußerlichen Opera Hauß Bau" führte Mathias Daniel Pöppelmann, „den inneren Ausbau, nebst denen Scenen, Machinen und der Vergoldung des Amphitheatri schuf Alessandro Mauro, der auch die Pläne entworfen und ausgearbeitet hatte". Mauros Bühneneinrichtung, bei der 14 Arbeiter in der Unterbühne, 40 auf der Hauptbühne und 20 auf der Oberbühne während einer Vorstellung beschäftigt waren, trug seinen Namen durch ganz Europa. Andere hervorragende Theaterbauten der Zeit waren das 1678 errichtete große Opernhaus in Hamburg, das vorzugsweise höfischen Zwecken dienende Opernhaus in Hannover, das 1690 errichtet wurde und wegen seiner Bühnenmaschinerie die Bewunderung der Zeitgenossen erregte, das von Knobelsdorff 1742 erbaute Berliner Opernhaus, das in seiner edlen Einfachheit im großen und ganzen noch heute erhalten ist, und das ebenfalls noch bestehende, 1748 vollendete Operntheater in Bayreuth, zu dem Giuseppe Galli-Bibiena, der letzte große Barockdekorateur, die Pläne geliefert hatte.

Er gehörte zu der berühmten Baumeister- und Theateringenieurfamilie Galli-Bibiena, auf deren Wirksamkeit noch Innenausstattung und Bühnenbildkunst des 19. Jahrhunderts im wesentlichen sich stützten. Sein Vater Ferdinando Galli-Bibiena (1653—1743) war der Erfinder einer neuen, von da ab überall angewandten Dekorationsart. „Bisher waren die auf der Bühne dargestellten Straßen, Plätze, Alleen, Säle, Galerien usw. stets so in Perspektive gesetzt, daß eine Hauptfläche des darzustellenden Objektes der Bildebene, also der Bühnenvorderwand, parallel war, so daß demnach in der Hauptsache die Architekturlinien der Szene einesteils parallel der Vorhangsfläche, anderenteils nach dem in der Mittelachse der hinteren Bühne liegenden Augenpunkte liefen. Dadurch waren natürlich der Phantasie enge Grenzen gezogen; eine strenge Monumentalität, die nur zu oft in trockene Starrheit überging, charakterisierte die frühesten Bühnenbilder. Ferdinando, ein unumschränkter Beherrscher der Perspektivkunst und ein mit wahrhafter Barockphantasie beseelter Künstler, machte nun die Erfindung, seine Bildebene zu drehen, so daß der malerische Gedanke ins Ungemessene sich entfalten konnte. Er arbeitete nicht allein mehr mit dem Augenpunkte, sondern

Digitized by Google

besonders mit den Verschwindungspunkten; die Linien liefen nicht mehr nach der Mitte der Hinterbühne, sondern vorzugsweise nach den Seiten; man sah die Architektur nicht mehr von vorn, sondern über Eck, das bisher starre Bild wurde flüssiger, der streng monumentale Anblick der Szene wurde jetzt zum malerischen" (Hammitzsch).

Giuseppe war der bedeutendste unter den begabten Söhnen dieses begabten Vaters. Auf Reisen durch ganz Europa leitete er die Ausschmückung aller großen höfischen Festlichkeiten seiner Zeit. Ein offenes Prunktheater im Schloßgarten zu Prag hatte ihn berühmt gemacht. Am sächsischen Hofe lebte er in der Blüte seiner Schaffenskraft. Er vergrößerte hier das Bühnenhaus der von Mauro gebauten Oper, schuf Bühnenbilder von nie gesehener Pracht (Abb. 13) und entwickelte namentlich die Gartenkunst auf der Bühne. Mit ihm erlebte die Kunst des Barock ihre größten Triumphe. Von Frankreich her sollte dann der Umschwung auch in der Ausstattungskunst kommen. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein dauerte der italienische Einfluß, dann sehen wir, wie namentlich im Süden und Westen Deutschlands die Versailler Formenbehandlung zum Vorbilde für Theaterneubauten wird, und wie Stuttgart und München mit dem heute Residenztheater benannten Hause dem französischen Geschmacke huldigen. In Dresden nimmt die italienische Theaterkunst mit dem Weggange Giuseppe Bibienas nach Berlin 1754 ein Ende. Französische Einwirkungen machen sich geltend, und namentlich für die Bühnenbilder werden französisch durchgebildete Meister maßgebend. Hier ist vor allem Jean Jérome Servandoni zu nennen, der von 1755 an Opern ausstattet. Was das für die damalige Zeit heißt, zeigt der Triumphzug in der Oper „Enzio" von Metastasio und Hasse, in dem 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltiere vorkamen. 8000 Kerzen und Lampen beleuchteten das Haus, und 250 Personen bedienten die Maschinen. In Frankfurt schuf Giorgio Fuentes großartige Bühnenbilder; Goethe versuchte ihn um 1797 vergeblich für Weimar zu gewinnen.

Im 19. Jahrhundert machten sich um den Innenschmuck namentlich Schinkel und Neese verdient; der Theaterbau fand in Gottfried Semper einen Meister, der weit Schinkels tempelartige, altertümliche Schauseiten überholte und danach strebte, die innere Gestaltung

Digitized by Google

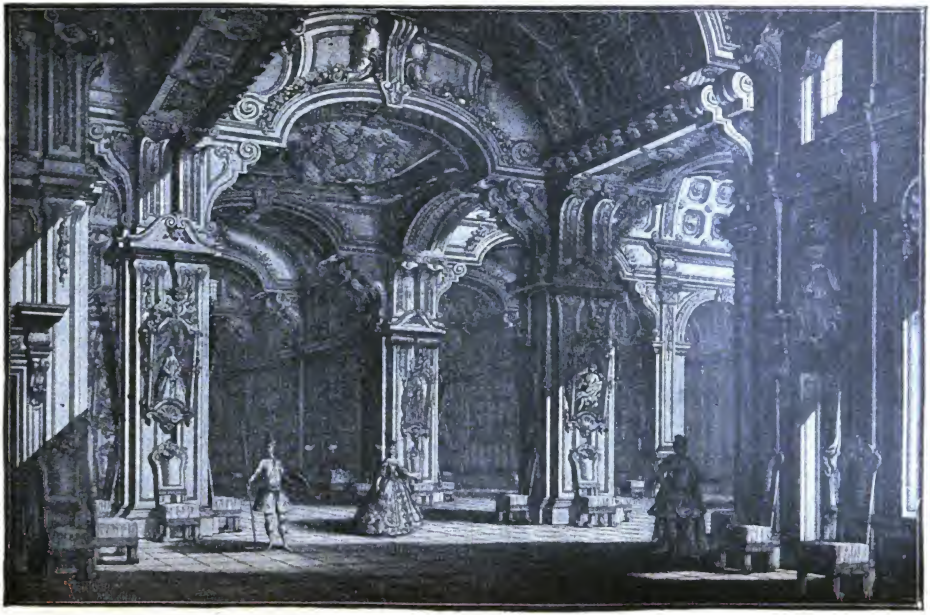


Abb. 13. Bühnenbild von Giuseppe Galli-Bibiena.

Digitized by Google

des Theaters auch nach außen hin zur Geltung zu bringen. Heute erscheint, was die Anordnung betrifft, auch Sempers Bauweise als veraltet; mehr und mehr ahmt man, in Anlehnung an das Amphitheater der Griechen, das Bayreuther Festspielhaus Richard Wagners nach, das keine Ränge und keine Seitenlogen enthält, sondern auf 31 konzentrisch aufsteigenden Sitzreihen 1500 Plätze gewährt. Das Orchester, das stufenweise bis unter einen Teil der Bühne absteigt, ist unsichtbar, um einerseits nicht eindruckstörend zu wirken, andererseits den Klangreiz der Instrumente zu heben. Nach diesem Vorbilde wurde unter anderen das 1901 vollendete Prinz-Regententheater in München gebaut.

Das Bühnenhaus und die Innenausstattung der Bühne haben im 19. Jahrhundert ebenfalls eine auf die italienische Theaterkunst sich stützende feste Form erreicht. Die Theaterperspektive wurde der eigentliche Ausgang für das Bühnenbild. Hinter der seit der Renaissance üblichen prächtigen Umrahmung des Bühnenraumes, die streng das „Oben" der Bühne von dem „Unten" der Zuschauer trennt, befindet sich der „Mantel", der die Bühnenöffnung rechts und links durch die „Hosen" und oben durch einen meist gemalten Faltenwurf einfaßt. Neben dem Hauptvorhang und den zur Kennzeichnung einzelner Verwandlungen dienenden Zwischenvorhängen ist aus Gründen der Feuersicherheit bei allen großen Theatern der eiserne Vorhang als Bühne und Zuschauerraum vollständig trennende Scheidewand üblich. Der Mantel kann je nach der erforderlichen Größe des Bühnenraumes zusammengezogen und auseinandergeschoben werden. Hinter dem Mantel stehen auf beiden Seiten die nach der Tiefe der Bühne immer enger gegeneinander geordneten Kulissen, die bei Verwandlungen selten noch geschoben, sondern auf den Schnürboden hinaufgezogen werden. Der Augenpunkt für das dargestellte Bild liegt gewöhnlich in der Bühnenlängsachse zwischen Parkett und erstem Rang. In ihm laufen die Kulissen scheinbar zu zwei Seitenwänden zusammen, die mit dem Schlußprospekt und den Soffitten, gemalten Aufsätzen, die vom Schnürboden auf die Kulissen herabgelassen werden, einen nach drei Seiten geschlossenen bedeckten Raum vorstellen. Vielfach fertigt man Kulissen und Soffitten aus einem Stück und läßt diese „Bögen" im ganzen vom Schnürboden herab. Weil aber auch diese Art des Aufbaues, namentlich bei Zimmerdarstellungen, unbeabsichtigte Aus-

Digitized by Google

blicke auf die zwischen den einzelnen Kulissen vorhandenen Zwischenräume, die „Gassen", zuläßt, baute man die Seitenwände eines Zimmers aus ganzen, perspektivisch zugeschnittenen, nach hinten sich verkürzenden Stücken auf. Mit dem Schlußprospekt gibt diese „Panoramabühne" neben dem Eindruck des völlig geschlossenen Raumes auch eine wesentliche Unterstützung für die Schallwirkung. Schon Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg wendete solche geschlossene Zimmer hie und da an; in München wurden sie 1839 nach französischem Muster von dem Intendanten Küstner eingeführt. Auch die an Stelle der Soffitten das Zimmer nach oben abschließende ebene Decke stammt aus Frankreich. Diese stetig weiterentwickelte Renaissancebühne gab das ganze 19. Jahrhundert hindurch den Rahmen für Schauspiel und Oper ab und besteht neben andersgearteten neuen Bühnenhäusern noch heute.

V. Die Entwicklung der Oper.

Es war die Oper, die der deutschen Bühnenkunst zuerst eine würdige Heimstätte bereitete. Ihre Geschichte ist so alt wie die des Dramas. Denn schon die Griechen hatten in ihren die dramatischen Handlungen begleitenden Chören eine musikalische Kunstform entwickelt. Zwar gingen ihre Formen der Melodie wie der Begleitmusik verloren, aber in die Urliturgie hinein rettete sich der Brauch musikalischen Ausdrucks tiefster seelischer Erregung. Mit der Entwicklung der germanischen Musik, die namentlich bei den Niederländern zu großartiger Entfaltung gedieh, war eine Vertiefung des Rededramas durch musikalische Begleitung, ja Führung der Handlung ohne weiteres gegeben. Daher fehlte im Misteriendrama wie in der rohen Kunstübung der hochdeutschen Komödianten nirgends ganz die Musik. In Italien aber, dem Italien der Renaissance, vollzog sich die enge Vereinigung von Instrumentalmusik und Gesang mit der Bühnenhandlung, die die moderne Oper vorbereitet hat.

Im Anschluß an das seit etwa 1555 bestehende höfische Schäferdrama, das ohne Musik nicht zu denken war, die antike Tragödie, deren musikalische Einkleidung man aus historisch-ästhetischen Gründen versuchte, und namentlich die mythologischen Kirchenspiele, entstand die italienische Oper. Sie wollte im Gegensatz zur chorischen

Digitized by Google

Kirchenmusik die dramatische Einzelrede musikalisch hervorheben; die Begleitmusik sollte keinen anderen Zweck haben als für diesen stilo recitativo eine klangvolle Grundlage zu geben. So verfaßte 1594 Rinuccini seine erste Oper „Daphne", zu der Jacopo Peri die Musik schrieb. Die Begleitmusik der nun zum ersten Male von einer Einzelstimme gesungenen Einzelrede blieb ganz einfach; der dramatische Charakter der Aufführung wurde durchaus gewahrt. Aus dem Sprechgesang aber entwickelte sich bald im vollsten Gegensatze zu diesen ersten Anfängen der kunstvolle bel canto, der die Rezitation wieder zur Melodie steigerte und zuungunsten der dramatischen Wechselrede allen Nachdruck auf die große Arie, die musikalische Glanznummer, legte.

In Deutschland wurde die neue Kunst durch Martin Opitz eingeführt, der 1627 für eine sächsische Hoffestlichkeit im Schlosse Hartenfels bei Torgau die Daphne übersetzte. Der in Italien ausgebildete Dresdner Kapellmeister Heinrich Schütz schrieb die Musik dazu. Der Erfolg des Werkes war so außerordentlich, daß allerorten an den deutschen Höfen italienische Opern entstanden. Die deutsche Schauspielkunst, die eben im Entstehen begriffen war, wurde dadurch aufs empfindlichste geschädigt; sie sank auf beinahe 150 Jahre völlig zum Aschenbrödel herab. Mit Verachtung sahen die welschen Kastraten am Hofe zu Wien, zu Dresden, Berlin und München, die italienischen Opernsängerinnen und Ballettänzerinnen mit ihren fürstlichen Gehältern auf die armen wandernden deutschen Künstler herab. Und wo es zu einer italienischen Oper nicht ausreichte, behalf man sich mit deutschen Kräften, die natürlich ganz nach italienischer Weise gebildet sein mußten. In Nürnberg und Leipzig baute man der fremden Kunst glänzende Tempel; in Hamburg erstand ein Opernhaus, das an fürstlicher Pracht mit den höfischen Theatern wetteiferte. Es konnte „die Seitenszenen 39 mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche hundertmal verändern". Bald hatten neben Hannover und Braunschweig auch Städte wie Weißenfels, Koburg, Altenburg und Breslau ihre selbständigen Opernhäuser. Während die Karnevalsbelustigungen in Dresden mit Opern, Balletten, Maskeraden und Karussel jährlich ungefähr 40000 Taler verschlangen und der Hof willig für die Ausstattung einer einzigen Oper 48760 Taler zahlte, ging die deutsche Schauspielkunst der Zeit betteln. Hätte sie wenigstens etwas anderes als Nachahmung der gespreizten

Digitized by Google

italienischen Unart von der Oper lernen können! Aber die dramatische Vortragsweise, die ohnedies seit der Entwicklung der Haupt- und Staatsaktion im argen lag, ging in der Oper in völliger Verzerrung zugunsten des bel canto unter. Einige Ansätze zur Besserung waren zeitweilig ja vorhanden. In Hamburg, wo Reinhard Keiser 116 teils ernste mythologische Opern italienischen Geschmackes, teils grotesk-komische in Anlehnung an die Art der hochdeutschen Komödianten schrieb, wirkten Männer wie Hasse und Graun, die es ernst mit der Kunst meinten. Aber ihre Absichten verstand das Publikum nicht, das nach immer neuen Ausstattungskünsten und Tanzspielen verlangte und hierin von der höfischen Übung beeinflußt wurde. So kam es zu heiligen, geistlichen, geschichtlichen, heroischen, schäferlichen und namentlich unter englischem Einfluß auch komischen Opern. 1751 spielte man in Leipzig das erste deutsche Singspiel „Der Teufel ist los" nach einer Übersetzung aus dem Englischen, und die neue Gattung, die eine gern possenmäßige Wechselrede durch Gesangsstücke und leichte Musik unterbrach, wußte sich trotz Gottscheds Widerspruch zu behaupten.

Um 1700 etwa erreichte die deutsche Oper italienischer Herkunft ihren Höhepunkt; mit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts beginnt sie vor der rein italienischen Musik zu verschwinden. Aber auch diese kommt nicht zu einer aufwärtssteigenden Entwicklung. Bald war sie so verwildert, daß die Arien wie die Chöre und Tänze ganz nach Belieben aus einem Werk in das andere verlegt wurden und ein völlig sinnloses Textbuch den äußeren Rahmen für die Gesangskunst der fremden Meister hergab. Von Frankreich kam gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Umschwung zur Besserung. Schon der Begründer der französischen Nationaloper Cambert und der in Paris lebende Italiener Lully lehnten sich in ihren Opern auf gegen das Überhandnehmen eines ganz zusammenhanglosen Textbuches um der Musik willen. Sie verlangten wieder eine wirklich dramatische Handlung und fanden in J. Ph. Rameau und Chr. W. Gluck hochbedeutende Fortkämpfer für ihre Gedanken.

Neben Glucks ernsten Opern, welche den dichterischen Gehalt des Textbuches betonten und die rein äußerlich glänzende Arie, die Musik um ihrer selbst willen, bekämpften, trat das von Duni und Grétry begründete französische Singspiel den Italienern erfolgreich entgegen. Glucks großen Opernstil setzten vor allem Cherubini, Méhul

Digitized by Google

und Spontini fort. Als Generalmusikdirektor in Berlin (1820—41) beherrschte Spontini 20 Jahre mit der französischen Oper den Berliner Spielplan und beeinflußte eine ganze Reihe großer Talente bis auf Wagner herab. Das deutsche Singspiel, das Johann Adam Hiller (1728—1804) weiter ausbildete und das in Mozart (1756 bis 1791) seine herrlichste Vollendung fand, ging, abgesehen von Mozarts italienischen Anfängen, ebenfalls den von den Franzosen bezeichneten Weg. Aber Mozarts Genius machte sich bald von allen Vorbildern frei und gab seiner ganz deutschen Kunst jene vom Zauber des Rokoko umflossene Schönheit, die noch heute in unverblühter Frische lebt, gab ihr auch jene seelische Tiefe und romantische Größe, die mit dem Don Juan weit aus dem Kreis der Opera buffa hinaustrat und der großen deutschen Oper den Weg wies. Aber vorher mußte die Entwicklung noch in der Irre gehen; denn in Frankreich war mit der allzustarken Betonung rein bühnenmäßiger Wirkungen eine leere Ausstattungsoper entstanden, die, auf Dichtung wie Musik im höheren Sinne verzichtend, nur Aufsehen erregen wollte und in Meyerbeer ihren gefährlichsten Ausdruck fand. Trotz Beethovens in einsamer Größe unverstanden ragendem Fidelio, trotz der komischen Oper eines Boïeldieu, Auber und Herold, trotz Rossinis aufsteigendem Gestirn beherrschte Meyerbeer den Spielfolgeplan der gesamten mitteleuropäischen Bühne bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und über diese hinaus.

Vergeblich kämpften ernstere deutsche Künstler gegen ihn an, vergeblich suchten Musiker wie Spohr und Heinrich Marschner mit Stoffen, die sie, von der deutschen Romantik beeinflußt, der germanischen Sagenwelt entlehnten, seine Erfolge zu überbieten; auch Webers strahlendes Gestirn, Lortzings liebliche Kraft traten neben Meyerbeers berechnend den Wünschen der Masse entgegenkommender Mache zurück. Hatte schon Weber insofern einen Schritt vorwärts getan, als er in seinen romantischen Opern die Gluckſche Liedform im Gegensatz zur Arie noch vertiefte, ein dem Sprechgesang sich näherndes Rezitativ schuf und dem Orchester eine die seelischen Vorgänge in den handelnden Personen beleuchtende Rolle anwies, so erhob Richard Wagner (1813—1883) die Oper zum „Gesamtkunstwerk", in dem die dramatische Handlung nicht mehr nur zum Zwecke der musikalischen Vertiefung vorhanden ist, sondern Drama und musikalisches Kunstwerk eine höhere, sich gegenseitig stützende,

Digitized by Google

erklärende Einheit bilden, der Malerei und Ausstattungskunst überhaupt die höchstmögliche Wirkung geben sollen.

Nach wie vor stellt die Oper die größten Anforderungen an die Ausgestaltung der Bühne. Wie sie das Bedürfnis nach dem neueren Theaterbau geweckt hat, so förderte sie dauernd das Bühnenbild. Wo seit der Blütezeit der italienischen Oper in Deutschland neue Theater erstanden, wurden sie mit Rücksicht auf diese Oper gebaut. Die Entwicklung der Schauspielkunst fesselte ja weder die Höfe noch die großen Städte vor dem Aufblühen unserer klassischen Dichtung in höherem Grade. Aber auf die Ausbildung eines guten Musiker- oder Kapellmeisterstabes wurde überall viel gegeben, so daß nach dem Verschwinden der italienischen Primadonnen und Tänzerinnen an leistungsfähigen Orchestern kein Mangel war. Tanzschulen erstanden namentlich in Wien, wo mit der Kunstgattung der Operette die alte Freude am Tanz von neuem erweckt wurde. Hier hielten während des Wiener Kongresses die beiden Schwestern Elßler mit ihren Beinen die diplomatische Welt in Atem, hier ward die auch von Grillparzer besungene Therese Heberle umjubelt.

Je selbständiger die Oper im bezeichnenden Ausdruck seelischer Stimmungen wurde, um so mehr bedurfte sie der Sänger, die auch gute Darsteller waren. Mit dem Aufblühen der deutschen Oper seit Weber wächst auch das schauspielerische Können der Sangeskünstler. Die italienische Ausbildung zum bel canto allein genügte nicht mehr; nur auf ganz unbefangene Gemüter wirkte der Tenor noch, wenn er weiter nichts als schön und dumm war. An vielen Theatern war es üblich, Oper und Schauspiel, abgesehen von einigen Sternen, mit denselben Kräften zu betreiben. Das hob wohl darstellerisch den Opernbetrieb, führte aber im Schauspiel oft zur farblos schönen Gebärde, zur Pflege der schönen Sprechstimme, die von keinem entsprechenden Kunstverstand gemeistert wurde. Als Weber in Dresden endlich die Anstellung eines mäßigen deutschen Opernpersonales neben der glänzenden italienischen Truppe durchsetzte, war seine erste Sorge die Beschaffung eines genügenden Opernchores. Aber auch dieser hätte ihm wenig genützt, wäre nicht 1822 Wilhelmine Schröder-Devrient der Dresdner Oper gewonnen worden. Sie war eine der größten Künstlerinnen aller Zeiten und hat, auf ihren Kunstreisen die ganze Welt begeisternd, zuerst der deutschen Gesangskunst neben der italienischen und französischen die nötige Hochachtung

Digitized by Google

verschafft. Aber sie war mehr als die anderen großen Sterne der Zeit, da die Theatertollheit mit der Verherrlichung von Henriette Sontag, von Jenny Lind, der Trebelli ihre ersten Orgien feierte; sie war, um mit Wagner zu reden, „weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung und Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt". „Alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau."

Neben dieser Frau wirkte eine ganze Reihe großer Talente an der Dresdner Oper, von denen hier nur Wagners erster Rienzi und Tannhäuser, Joseph Tichatschek, erwähnt werden soll. Der Staruntug, der mit dem Niedergange der italienischen Oper ein Ende erreicht zu haben schien, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal Mode. Von Ort zu Ort zogen die großen „Stimmen" und feierten ihre Triumphe. An das Zustandekommen eines wirklich guten Opernensembles, das während der Blütezeit des deutschen Singspieles möglich gewesen war, weil das Singspiel im allgemeinen mit den Kräften des Schauspieles aufgeführt werden konnte, war nun nicht eher zu denken, als bis Wagner seine operndramaturgischen Gedanken mit Hilfe Ludwigs II. von Bayern durchführen konnte.

VI. Die Prinzipalschaften und ihre Entwicklung zu ständigen Truppen. Die Nationaltheater.

Von der Literatur geht die Besserung der deutschen Theaterverhältnisse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Noch immer herrscht die Stegreifkomödie und die wüste Haupt- und Staatsaktion, noch immer ziehen verachtete Banden durch das ganze Reich und fristen mit Hanswurstiaden und blutrünstigen Spektakelstücken ihr elendes Dasein von Tag zu Tag. Aber langsam kündigte sich eine Wandlung zum Besseren an. Der Leipziger Universitätsprofessor Gottsched (1700—1766), der Literaturpapst seiner Epoche, begann unter stetem Hinweis auf das streng einheitlich in bezug auf Ort, Zeit und Handlung gebaute Drama der Franzosen den Kampf gegen den Schwulst und Pomp der Staatsaktionen, wie gegen die

Digitized by Google

Albernheiten des Hans Wurst. In Karoline Neuberin (1697 bis 1760), einer Reichenbacher Advokatentochter, die 26jährig häuslichen Zwistigkeiten entweichend zur Bühne gegangen war und nach kurzem Wanderdasein selbst eine Truppe begründet hatte, fand er die tatkräftige Verfechterin seiner Pläne auf dem Theater. Ihre Fahrten führten sie im rechten Augenblick nach Leipzig, das somit die Wiege der neueren Schauspielkunst geworden ist. Zum ersten Male seit den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges gingen Literatur und Schauspielkunst wieder den gleichen Weg. Was Gottsched und seine Anhänger an französischen Trauer- und Lustspielen übersetzten, was durch anderer Bearbeitung ihr unter die Hände kam, das führte die tapfere Frau, rücksichtslos dem Publikum ihren Geschmack, ihre bessere Einsicht aufzwingend, mit sorgsam gepflegten Mitteln auf. Zwar konnte sie, um nicht dem immer und immer drohenden geschäftlichen Zusammenbruch zu verfallen, nicht auf die Stegreifvorstellungen verzichten, brachte es vielmehr in den Jahren 1727 bis 1740 auf nur 27 literarische Stücke bei ihren Aufführungen, aber diese zwei wirklichen Literaturwerke, die sie durchschnittlich im Jahre herausstellte, genügten, um dem durch italienische Oper und hohle Maskenkomödie verbildeten Publikum Achtung vor den neuen Bestrebungen, ihren Schauspielern Hingabe an das Kunstwerk beizubringen. Nicht die vielerwähnte Verbannung des Harlekins in einem selbstverfaßten und 1737 in Leipzig aufgeführten Gelegenheitsstück, nicht auch die Erstaufführung von Lessings „Jungem Gelehrten" in der gleichen Stadt sind ihre größten Verdienste: sie hob den Schauspielerstand durch ihre Kraft und eiserne Zucht aus dem Wust von Unnatur und Albernheit, in dem er versunken war, heraus, sie begründete eine Schule, deren Schwächen zwar bald verspottet wurden, die aber doch der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung in Deutschland geworden ist.

Zu ihrer Truppe gehörten Künstler wie Gottfried Heinrich Koch, Johann Friedrich Schönemann, Suppig, Karl Gottlob Heydrich, Kohlhardt u. a. m., deren Namen in der Weiterbildung der deutschen Schauspielkunst bedeutungsvoll werden sollten. Mit männlich organisatorischer Kraft begabt, hob sie ihr Unternehmen zu einer Musteranstalt, sorgte für Fleiß und Pünktlichkeit bei den Proben und Aufführungen und wachte über das sittliche Verhalten ihrer Darsteller. Der Behandlung des Verses, natürlich des gereimten Alexan-

Digitized by Google

driners, wie der Prosa widmete sie alle Aufmerksamkeit, mußte es tun, um das überhaupt noch nicht vorhandene Gefühl für Gliederung und geformten Ausdruck im Darsteller zu wecken. An Stelle des wilden Gekreisches, des dröhnenden Überschwangs einer früheren Zeit trat nun eine an französischen Mustern geschulte Vortragsart, eine singende Eintönigkeit, die noch weit genug war von der Natur, die aber doch als Übergangsstufe zu einer natürlichen Sprechweise auf der Bühne gelten kann. Wenn man auch über das gespreizte Sprechen, über „Moooord und Träääänen" der Neuberschen Schauspieler bald sich lustig machte, ein Anfang zur Besserung, zum Sprechstil überhaupt, war damit doch gegeben. Auch für die durchgerundete Darstellung, für Gebärdenspiel, Stellung und Anordnung war die Kunst des klassisch-französischen Dramas ihr Vorbild. „Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Großartigkeit der leidenschaftlichen Gestikulation lag in der Intention, aber es war alles wie vom Ballettmeister zugestutzt, alles geziert und aufs äußerste übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Takt bemessen. Nur ein Fuß trug die stehende Gestalt, der andere war im coupé pied mit der Spitze nur aufgestellt. Arme und Hände machten keine andere als gewundene Bogenbewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Gleise der Natur. Die Arme sägten durch die Luft, die Hände wurden wild geschüttelt, der Schritt spreizte sich und der Oberkörper wand sich vorn und hinten über." (Devrient.) Unterstützt wurde diese Art durch das Kostüm, wenigstens durch das moderne französische Hofkostüm, in dem die Helden den Galanteriedegen an der Seite, den dreieckigen Hut unter dem Arm oder in der Hand trugen, während die Damen im Reifrock, mit dem Fächer oder dem wehenden Schnupftuch in der Hand die Phädra oder Berenice agierten. Die gepuderte Frisur konnte weder Cato noch der König im Schlaraffenland entbehren. Vergeblich predigte Gottsched Schauspielern und Publikum Kostümechtheit. Außer der modernen Tracht behielt die Neuberin streng die angeblich altrömischen und türkischen Gewänder mit ihrem seltsamen Aufputz bei, aber „sie brachte Ordnung und Übereinstimmung, Reinlichkeit und Solidität in die Theaterkleidung".

Man sollte meinen, so peinlicher Tüchtigkeit und ehrbarer Kraft hätte dauernd der Erfolg sich zuwenden müssen. Aber die Neuberin hatte weder Glück noch Stern. In Leipzig wie in Hamburg, wo sie

Digitized by Google

1738 eine Zeitlang im Opernhause, etwas bis dahin Unerhörtes, spielte, hatte sie sich Anerkennung und Zustimmung erkämpft; eine Kunstreise nach Rußland, die nicht den rechten Gewinn abwarf, ließ sie in der Heimat fast vergessen werden, und als sie, zurückgekehrt, mit Gottsched sich verfeindete, da ging es abwärts. Wertvolle Mitglieder ihrer Truppe starben, andere gingen zu neuen Prinzipalschaften, und 1750 löste sie in Zerbst ihre Truppe „still und kläglich" auf. Ihre Hoffnung, als Schauspielerin noch etwas wirken zu können, erfüllte sich nicht; arm und elend ist die Umbilderin der deutschen Bühne am 30. November 1760 in Laubegast bei Dresden gestorben. Zweierlei vor allem hat sie in rastloser, aufopfernder Arbeit erreicht: die innere Festigung ihres Standes und die Begründung eines einheitlichen, entwicklungsfähigen Bühnenstils. Das Publikum aber hatte es gelernt, gegen seinen Geschmack eine bessere künstlerische Überzeugung zu ehren. Das wurde bedeutungsvoll für die Zukunft.

Im deutschen Norden vollzog sich die nächste Weiterentwicklung. Johann Friedrich Schönemann führte nach dem Niederbruch der Neuberin die Leipziger Überlieferungen weiter und begründete mit einem Stamm von 11 Köpfen, dem die größten Begabungen der Zeit angehörten, Konrad Ackermann, Sophie Schröder und Konrad Ekhof, seine Prinzipalschaft. In Lüneburg eröffnete er 1740 sein Theater mit einem wöchentlichen Gehaltsbedarf von 16 Talern 8 Groschen für sämtliche Angestellte, einer lächerlichen Bezahlung, wenn man an die Hunderttausende denkt, die zu gleicher Zeit für die italienische Oper ausgegeben wurden. Mecklenburg, Hamburg, Hannover und das mittlere Deutschland wurden der Schauplatz seiner nächsten Wirksamkeit, die sich ungefähr in den Absichten der Neuberin vollzog, obwohl Schönemann, voll lächerlicher Prinzipaleitelkeit, in seinem Wesen wenig von der draufgängerischen Tüchtigkeit der Neuberin hatte. In Berlin, wo Franz Schuch mit seinen vielbewunderten, auch von Lessing gepriesenen Stegreifkomödien, ohne Nebenbuhler herrschte, mußte er ganz besonders das Gegensätzliche der Leipziger Schule und ihre Betonung des klassisch-französischen Musters hervorkehren, um zu wirken. In Leipzig trennte sich 1749 Koch von ihm, um eine eigene Prinzipalschaft mit dem erledigten sächsischen Privilegium zu begründen, und Schönemann war froh, in Mecklenburg-Schwerin ein Hoftheater schaffen zu dürfen, dem er

Digitized by Google

vier Monate im Jahr auf Gastspielreisen fernbleiben konnte. Hier in Mecklenburg vollzog sich nunmehr in der Persönlichkeit Konrad Ekhofs eine Wandlung der Neuberschen Schulauffassung insofern, als Ekhof zum ersten Male die Bedeutung der menschlichen Einzel- und Sonderart für den Schauspieler betonte und mit der Begründung seiner deutschen Schauspielerakademie in Schwerin 1753 nach dieser Richtung hin auf seine Berufsgenossen einzuwirken suchte.

Konrad Ekhof war 1720 in Hamburg als Sohn eines Stadtsoldaten geboren, wurde Schreiber bei einem Advokaten und fand als solcher bei seinem Schweriner Herrn eine reichhaltige Büchersammlung, der er seine literarische Bildung verdankte. Von Sophie Schröder dem Theater gewonnen, blieb er trotz mehrfacher Spaltungen in der Schönemannschen Truppe seinem Prinzipal treu und zeigte sich so schon in bezug auf die äußere Lebensgestaltung als ein Gegner leidenschaftlichen Wechsels. Von der Natur wenig bevorzugt, klein und hochschultrig, wußte Ekhof sich durch eiserne Willenskraft, unabläßig an seiner inneren Veredelung arbeitend, zum ersten Schauspieler der Zeit durchzuringen. Die übertriebene Art und Sprechweise der Leipziger Schule beseitigte er, soweit das bei den deutschen Alexandrinertragödien möglich war, und bevorzugte als geistiges Haupt des Schönemannschen Unternehmens gegenüber französischen Dramen das deutsche Trauerspiel und die eben aufkommenden bürgerlichen Dramen. Lessings 1755 zuerst aufgeführte „Miß Sarah Sampson" war dabei von entscheidender Wirkung.

In seiner Schauspielerakademie, der nur einjährige Lebensdauer beschieden war, strebte Ekhof vor allem Hebung des Standes und des Zunftgeistes der Schauspieler zugunsten der aufzuführenden Werke an. Ein jeder sollte sich als dienendes Mitglied dem Ganzen gegenüber fühlen. Als er, von Schönemann rücksichtslos behandelt, die Truppe verließ, ging der gute Geist des Unternehmens mit ihm. Schönemann war nach dem Tode des Herzogs von Mecklenburg seines Hoftheaterprivilegs verlustig gegangen und zog von neuem wandernd umher. Die von Ekhof angestrebte Seßhaftigkeit seines Theaters war damit wieder zunichte geworden. Der Spielplan sank zur Zauberposse und Stegreifkomödie herab, und in Hamburg legte Schönemann 1757 seine Prinzipalschaft nieder, um ganz dem von ihm leidenschaftlich betriebenen Pferdehandel leben zu können.

Man rief Ekhof, „den Schulmeister", zurück, und in Kiel spielte

Digitized by Google

man unter seiner Leitung ohne Bühnenausstattung und Kostüme, und trotzdem mit Erfolg. Mehrfach wurde ihm die Prinzipalschaft angetragen, aber ihm fehlte jeder Geschäftssinn, und er lehnte ab. So wurde Koch, der mit Schwierigkeiten kämpfte, zum Prinzipal gewählt. Dieser war in Leipzig durchaus in den von der Neuberin vorgezeichneten Bahnen geblieben, bis ihm mit der Einführung des Singspieles und damit der neueren Oper eine Erweiterung seines Spielvorrates glückte, die zugleich seinen Schauspielern eine Erweiterung des ihren bedeutete. Denn von jetzt ab mußte auf lange Zeit hinaus ein jeder Schauspieler auch Sänger sein. Der italienischen Oper erwuchs damit glücklicherweise ein Wettbewerb, und die ersten deutschen, in Leipzig erscheinenden selbständigen Theaterbeurteilungen legen Zeugnis ab von der allgemeinen Beachtung, die man dem Kochschen Unternehmen schenkte. Mit Lessings kritischem Auftreten wurde die Richtung auf edlere Natürlichkeit auch in der Kochschen Truppe heimisch und Ekhofs Bestrebungen in Norddeutschland begegneten sich so mit denen in Leipzig.

Nur kurze Zeit hat Koch die Schönemannsche Truppe geleitet, die er mit den besten Mitgliedern des 1758 aufgelösten Döbbelinschen Hoftheaters in Weimar vervollständigte. Ekhof war ihm im Wege, und dieser hegte sein Lebelang einen tiefen Groll gegen den innerlich unkünstlerischen Mann, der in Hamburg zwischen die einzelnen Aufzüge eines ernsten Dramas italienische oder schlechte deutsche Zwischenspiele einschob, um die Massen für sich zu gewinnen, weil er das allerdings löbliche Bestreben nach möglichster Dauer seines Unternehmens hatte. 1764 gab Koch die Hamburger Prinzipalschaft auf, kehrte nach Leipzig zurück, wo er Elias Schlegels „Herrmann" zum ersten Male in Kostümen aufführte, die sich der altgermanischen Tracht wenigstens näherten, und ging dann nach kurzem Aufenthalt in Weimar nach Berlin, wo er mit Döbbelins Wandertruppe wetteifernd durch die Anziehungskraft seiner Singspiele das erste wirklich ständige deutsche Theater begründete.

In Hamburg übernahm 1764 Konrad Ackermann auf drei Jahre die Prinzipalschaft. Er war ein Jugendgenosse Ekhofs, von wohlgebildeter, eindrucksvoller Gestalt und großer körperlicher Gewandtheit, die seine wirklichkeitsfreudige, gemütvolle Art als Darsteller aufs beste unterstützte. Unter seiner Leitung vollzog sich mit Ekhofs Hilfe die Begründung der Hamburger Schule, der es, vor allem im

Digitized by Google

Gegensatz zu den Leipzigern, auf eine gesunde Wirklichkeit, einen stark naturmäßigen Unterton in der Darstellung ankam. Die gespreizte Sprechweise fehlte hier fast vollständig, Ackermanns derber, gutherziger Humor, seines Stiefsohnes Friedrich Ludwig Schröder überschäumende Genialität, Ekhofs maßvolle Kraft und Borchers sprudelnder Witz ertrugen sie nicht. Nur die Damen, die sich überhaupt schwerer von der Überlieferung losmachen konnten, verfielen noch hier und da in die Unnatur der alten Schule. Unter ihnen ragte Frau Hensel als die erste tragische Schauspielerin ihrer Zeit hervor; neben ihr sind noch Ackermanns Frau Sophie Schröder, sowie deren Töchter Dorothea und Charlotte zu nennen.

Mit prunkvollen Tanzaufführungen und pomphaften Kostümen, die natürlich keineswegs geschichtlich echt waren, machte Ackermann anfangs gute Geschäfte, aber bald mußte er, um die Schaulust des Publikums nur überhaupt befriedigen zu können, eine italienische Bande mit ihren Intermezzi zu Hilfe rufen. Das brachte ihn in Geldnot, zu der noch allerhand Zerwürfnisse unter den Mitgliedern seiner Truppe hinzukamen. Rollenneid unter den Damen spaltete auch das Publikum in zwei Parteien. Der Schriftsteller Löwen wies in mehreren Flugschriften auf die Unhaltbarkeit eines Theaters hin, dessen künstlerischer Leiter als Prinzipal zugleich das größte Bedürfnis nach greifbarem Gewinn haben müßte, und verlangte die Begründung eines deutschen Nationaltheaters, das wirtschaftlich genügend gestützt, zum einzigen Zweck seines Daseins die Förderung der Kunst haben sollte. Wirklich verbanden sich 42 Hamburger Bürger zu solchem Unternehmen, pachteten von dem willigen Ackermann Theater, Bühnenausstattung und Garderobe und gründeten mit der bestehenden Truppe 1767 unter künstlerischer Leitung von Löwen mit Lessings dramaturgischer Hilfe, der wir die Hamburger Dramaturgie verdanken, die sogenannte Hamburger Entreprise.

Ein ungeheuer wichtiger Fortschritt war damit gemacht. Zum ersten Male schien die Stetigkeit einer Bühne und damit ihre künstlerische Entwicklung sachlich gewährleistet. Aber die Schauspieler wollten sich unter die anmaßende Herrschaft des Literaten Löwen nicht fügen, und trotz des Zusammenwirkens von Ekhof und Lessing, trotz ihrer Betonung eines möglichst nicht französischen Spielplanes, einer edlen, großen Wirklichkeitsdarstellung auf der Bühne, ließ das Publikum die Entreprise im Stich. Auch Lessings „Minna"

Digitized by Google

hatte nicht den Erfolg wie in Berlin unter Döbbelin, und ſchon nach ſechs Monaten mußte man ſeine Zuflucht zur Pantomime und zum Harlekin nehmen. Bald darauf brach die Hamburger Entrepriſe elend zuſammen, und Ackermann übernahm 1769 die Truppe von neuem, um ſie nach Hannover zu führen. Hier zog der Hamburger Kaufmann Seyler einen großen Teil der Darſteller mit dem von dem jungen Schröder wiederholt aufs ärgſte beleidigten Ekhof auf ſeine Seite und begründete eine eigene Geſellſchaft.

Die Seylerſche Truppe, die mehrfach durch Ekhofs Geſchäftstüchtigkeit auf ihren Wanderungen vorm Zuſammenbruch gerettet wurde, ſpielte in Nord- und Mitteldeutſchland, bis ſie 1771 in Weimar einige Jahre der Ruhe und Weiterentwicklung fand. Dann bekam Seyler ein kurſächſiſches Privilegium, während Ekhof an die Spitze des Gothaer Hoftheaters trat. Zu ſpät erhielt der ſeltene Mann hier den eigentlichen, ihm angemeſſenen Wirkungskreis. Die Gothaer Bühne war die erſte in allen ihren Einzelheiten vom Hofe errichtete und unterhaltene Bühne Deutſchlands; ihr Direktor bemühte ſich mit all ſeiner ſinkenden Kraft, ſeinem tief in ihm wurzelnden lehrhaften Zug, den Schauſpielern ſein künſtleriſches Ideal, die völlige Unterordnung unter das Ganze, die edle Natürlichkeit, die reine, tief gebildete Menſchlichkeit begreiflich zu machen. Darſteller wie Beil, Beck und Iffland lernten von ihm, und als er, hochgeehrt als Vater der deutſchen Schauſpielkunſt 1778 in Gotha ſtarb, blieben ſeine darſtelleriſchen Abſichten, ſeine Schule unvergeſſen.

Auch Ackermann war 1771 geſtorben; ſein Stiefſohn Ludwig Schröder trat die tief verſchuldete Prinzipalität an. Nach einer wilden, ereignistollen Jugend, die den 1744 in Schwerin geborenen Künſtler des öfteren hart am ſelbſtverſchuldeten Untergange vorbeiführte, war er, Ekhofs Größe beſtändig neidiſch verkleinernd, ſprungweiſe gereift. Als Grotesktänzer hatte er mit den gewagteſten Künſten angefangen, war dann Tänzer und Ballettmeiſter in ſeiner Truppe geweſen und hatte, ſolange die franzöſiſche Komödie in Deutſchland blühte, das wichtige Fach des Bedienten voll ausgefüllt. Nun drängte ſein Ehrgeiz ihn zu anderen Rollen, und mit dieſem Ehrgeiz wuchs ſein Können. Zwar mußte er während ſeiner erſten Hamburger Leitung von 1771—1780 noch in Zwiſchenaktstänzen auftreten, wenn er eben den Carlos im „Clavigo" gegeben hatte,

Digitized by Google

aber er schuf doch in diesen Jahren das beste deutsche Zusammenspiel und den besten Spielplan. Wuchtig kämpfte er gegen alle Geschmacklosigkeit des Publikums, das seine Lieblinge gern auf offener Bühne maßregelte, an und gewann in dieser Zeit Shakespeare der deutschen Bühne. Mit einer Bearbeitung des „Hamlet", den Brockmann darstellte, begann er; ihr folgte „Othello" 1776, und nachdem er endgültig dem Bedientenfach entsagt hatte und 1778 zum letzten Male in einer Maskerade aufgetreten war, „König Lear" mit ihm in der Titelrolle. Dann spielte er auch den Hamlet selbst, führte „Richard II.", „Macbeth", „Viel Lärm um Nichts" und einen aus den beiden Teilen von „Heinrich IV." zusammengezogenen „Falstaff" auf. Alle diese Bearbeitungen folgten nicht völlig der Vorlage. „Hamlet" und „Othello", ja auch „Lear" behielten nicht ihren tragischen Ausgang, weil Schröder mit seinem immer wieder die Oper vorziehenden Publikum rechnen mußte, aber er bürgerte die großen Menschen Shakespeareschen Gepräges doch auf der deutschen Bühne ein und lernte selbst an ihnen seine darstellerische Größe erkennen. Von der niedrigsten Komik war er vermöge seiner derb realistischen Kraft zu den höchsten Höhen der Darstellungskunst emporgestiegen, war der erste Schauspieler seiner Zeit geworden und hatte seinem Stande ein bis dahin nie vorhandenes gesellschaftliches Ansehen verschafft.

Nach einer Bildungsreise nach Paris und mehreren Gastspielen in Berlin kam Schröder 1781 als Schauspieler an das von Joseph II. begründete Wiener Nationaltheater, das „zur Verbreitung des guten Geschmackes, zur Veredelung der Sitten in seinem Hause nächst der Burg" dienen sollte und streng nach französischem Muster in seiner Verwaltung geregelt war. Eine Anzahl von älteren Schauspielern, die im Regieausschuß saßen, besorgten als „Wöchner" die laufenden Geschäfte, prüften die Stücke und führten wechselweise auf den Proben die Spielleitung. Die Oberaufsicht über den gesamten Theaterbetrieb lag in den Händen eines Kavaliers, dem ein Rechnungsbeamter als Vizedirektor zur Seite stand, während die von Maria Theresia eingeführte Zensur von einem Theaterzensor und nicht etwa wie heute von der Polizei ausgeübt wurde. Die künstlerische Leitung besorgte der Regieausschuß, dessen fünf Wöchner monatlich in ihrem Amt wechselten. In diesen, allen Geldsorgen durch kaiserliche Freigebigkeit überhobenen Betrieb trat Schröder, kaum zu

Digitized by Google

seinem Vorteil, auf vier Jahre ein. Aber er brachte dem Burgtheater den frisch natürlichen Stil, die gesunde Wirklichkeitsfreude der Hamburger Schule und beseitigte die dort noch herrschende französische Vortragsweise dauernd. Das Wiener Theater war ähnlich dem Berliner am längsten von der neuen Entwicklung der Dinge unberührt geblieben; Schröders Verdienst blieb es, dem deutschen Süden den deutschen Darstellungsstil gebracht zu haben.

Er selbst wandte sich wieder nach Hamburg und übernahm 1785 von neuem die Leitung des ziemlich zugrunde gerichteten Theaters. An Stelle der elenden Prinzipalwirtschaft trat nun wieder seine kluge, planvolle Führung, die dem Publikum und seinem Pöbelgeschmack so wenig als möglich schmeichelte. Die Oper schloß er von seinem Spielplan aus, um allerdings nach einem halben Jahre doch dem Zwang von seiten des Publikums nachgeben zu müssen. Aber im Schauspiel ließ er sich nicht beirren, trotz aller Anfechtungen, bis ein dreizehnjähriger Kampf mit Unverstand und Bosheit auch seine federnde Kraft schlaff gemacht hatte. 1798 trat er vom Theater zurück und lebte noch 18 Jahre, übernahm auch 1811 nochmals die Bühne auf kurze Zeit. Aber sein Einfluß auf das deutsche Theaterleben schloß mit dieser zweiten Leitungszeit ab. „Er hat vollendet, was Lessing und Ekhof begonnen, die deutsche Schauspielkunst auf die Basis unserer volkstümlichen Natur zu stellen und sie zum vollen Ausdruck ihrer eigensten Wahrheit zu bringen. Man hat ihn den großen Vertrauten der Natur genannt, und gewiß war er das, aber seine intuitive Kraft war nicht bewundernswerter als das harmonische Maß, welches er seiner überreichen Schöpfungskraft auferlegte. Von sich selbst hat er die prachtvollen Worte gesagt: Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger.“ (Devrient.)

Die Leipziger Schule hatte an Stelle der wüsten, unnatürlichen Geschwollenheit und Raserei der Haupt- und Staatsaktionen eine edle, maßvolle, aber doch nicht ganz natürliche Darstellungskunst nach dem Muster der Franzosen geschaffen; in Hamburg entstand unter steter Betonung des Wirklichen und Natürlichen ein freier, echt deutscher Realismus; in Mannheim, dem Nationaltheater des Freiherrn Heribert von Dalberg sollte sich eine dritte, namentlich von Iffland vertretene Darstellungsschule entwickeln. Iffland, der

Digitized by Google

Sohn eines angesehenen hannoverschen Beamten, war 1759 geboren und der erste Schauspieler, der einem vornehm bürgerlichen Lebenskreis entstammte. Er brachte Zierlichkeit und edle Anmut in die deutsche Schauspielkunst. Mit Beil und Beck am Gothaer Hoftheater von Ekhofs bewunderter Meisterschaft vorgebildet, siedelte er nach Auflösung des Gothaer Hoftheaters 1779 nach Mannheim über, lernte hier nach einem Gastspiel Schröders noch stärker die Natur gegenüber dem in Mannheim geltenden französischen Stil betonen und wurde bald die erste Stütze der Dalbergschen Gesellschaft. „Die saubere Porträtzeichnung seiner feinkomischen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargierten Charakteren eine Fülle von, oft sogar, gewagten lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung seiner Biedermänner, der feine Schliff seiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürsten darstellte — alles dies konnte als musterhaft gelten und als ein wesentlicher Fortschritt in der Verfeinerung der deutschen Schauspielkunst."

Dalberg, ein hochgebildeter, kunstsinniger Mann von schriftstellerischer Begabung übernahm als Intendant auch die künstlerische Leitung seines Theaters, versammelte alle 14 Tage einen Ausschuß von vier bis fünf Schauspielern zur Beratung über Verbesserungen, Neuaufführungen usw. unter seinem Vorsitz und ließ von sämtlichen Darstellern einen Schauspieler als Spielleiter auf die Dauer wählen, wich also damit der Vielköpfigkeit des Wiener Regieausschusses und dem beständigen Wechsel geschickt aus. Lessings Dramen, Goethes und Schillers Jugendwerke, Shakespeare, daneben Schröders und Ifflands bürgerliche Schauspiele sowie das gesamte zeitgenössische Bühnenschrifttum von irgendwelcher Anziehungskraft folgten einander auf dem Mannheimer Spielplan an zwei wöchentlichen Spieltagen, während ein dritter der Oper gehörte. 1792 wurde Iffland zum Spielleiter gewählt und getreu seinem Wort, „daß in der Schauspielkunst für alle Betätigten nur ein Gewinn, ein Verlust, eine Ehre zu finden sei", bildete er unter seinen Mitspielern ein bis dahin unerreichtes Zusammengehörigkeitsgefühl aus. Nur ein Fehler wurde ihm nachgesagt: seine etwas unterwürfige Stellung zum Adel und zu Dalberg. Seiner selbstlosen Hingabe an die Sache wurde Dalberg nicht vollkommen gerecht. Ein Bruch trat ein, und Iffland ging. Der Schule, die er begründete, sagte man eine feine, edle Fär-

Digitized by Google

bung der Darstellung nach, aber auch eine von Schröders lebensvoller Wucht sich entfernende, beinahe französische Abgemessenheit und vornehme Kälte.

Zur Künstelei erstarrte die von Goethe in Regeln eingezwängte Darstellungsart des Weimarer Hoftheaters. Dieses von dem Dichter im Auftrage des Herzogs begründete Unternehmen, das auch der Oper zu dienen hatte, verlangte von seinen Schauspielern etwas ganz Neues und Unerwartetes: an Stelle der Natur sollte ein geläuterter Geschmack als Maßstab gelten; die Antike sollte das Muster für Rede und Gebärde sein. Mit dem Gewicht des Hofes hinter sich verfügte Goethe in selbstherrlicher Weise seine „Regeln für Schauspieler", die, von klugen und fähigen Darstellern wie Pius Alexander Wolff angewendet, gewiß ihr Gutes hatten. Denn in den sechs Jahren der Glanzzeit von Goethes Leitung, als der Wallenstein mit einem in ganz Deutschland widerhallenden Erfolg über die Bühne von Ilm-Athen gegangen war, ließ sich tatsächlich von einem neuen, edlen Kunststil sprechen. „Ein feinerer Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache war geweckt, die metrische Rede bewegte sich in rhythmisch gemessenen Schwingungen, Gang, Haltung, Bewegungen waren nach antikem Muster in ein übereinstimmendes Verhältnis getreten, alles war schwebender, gemessener geworden und hatte damit an Würde gewonnen." Aber später entfremdete sich dieser Stil doch allzusehr der Natur. Die Darsteller spielten mit gewünschter Absichtlichkeit für das Publikum und zum Publikum hinunter; diese „Seminarschauspieler" kamen zu einer feierlichen Unpersönlichkeit, die Friedrich Ludwig Meyer seinem Freunde Ludwig Schröder 1810 von Lauchstädt, der Weimarer Zweigbühne, zu schreiben veranlaßt: „Heißt das Ensemble; daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können, und ziemlich einer gespielt haben würde wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen." So wurde im Laufe der Jahre Goethes Arbeit zum unkünstlerischen Mechanismus, zur Abrichtung, und der gesunde Widerstand eines feingebildeten Stilgefühles gegen den kraftgenialen Überschwang der Naturschauspieler zur Unnatur. Als Goethe tief verstimmt 1817 von der Leitung zurücktrat, da war die Profilstellung oder Rückenwendung des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde und anderes mehr eben nur noch in Weimar verpönt.

Digitized by Google

Und doch war diese letzte Schule der deutschen Schauspielkunst von großem Segen. P. A. Wolff verpflanzte sie mit ihren besten Absichten an das ganz dem Naturalismus zugewandte Berliner Nationaltheater und hütete es so vor einer unkünstlerischen Verwilderung nach der genialischen Seite. In Berlin hatte das deutsche Theater hart um sein Bestehen mit der Oper und ausländischen Schauspielergesellschaften ringen müssen. Friedrich der Große stand ihm verständnislos gegenüber; der „durchaus ideallose künstlerische Plebejer Döbbelin" hatte wohl mit sicherem Marktverständnis eine ganze Reihe klassischer Dramen mit verhältnismäßig guter Ausstattung herausgebracht, ein Anstoß zur Weiterentwicklung aber ging erst von Johann Friedrich Fleck aus. Er war „eine bedeutendere und eine reinere, vollere Persönlichkeit als Iffland; er besaß echte Leidenschaft bei großen und glänzenden Mitteln" und verstand es, die Aufmerksamkeit Friedrich Wilhelms II. auf das Unternehmen zu lenken. Dieser wies der Döbbelinschen Truppe das französische „Comödienhaus" am Gendarmenmarkt mit einem jährlichen Zuschuß von 6000 Talern an, erlaubte ihr die Mitbenutzung der Bühnenbilder und Kostüme der italienischen Truppe und übertrug die Leitung dieses Nationaltheaters einer Generaldirektion, die aus dem Oberfinanzrat von Beyer und den Professoren Engel und Ramler, bestand. Döbbelin war ihnen als Spielleiter unterstellt. Fleck, der Komiker Karl Unzelmann, dessen Frau, die tragische Liebhaberin Karoline Unzelmann, spätere Bethmann, waren die Stützen der Gesellschaft. Diesem Theater wurde 1796 Iffland als Leiter bestellt mit voller Selbständigkeit in allen künstlerischen und geschäftlichen Fragen. Er hat mit starker Betonung des bürgerlichen Dramas diese Stellung bis zu seinem Tode 1814 innegehabt. Wie sein Theater gegen das Weimaraner wirkte, berichtet Schiller in einem Briefe an Körner: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil wünschen. Das Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston, und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule, und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein." Jedenfalls hielt Iffland seine Schauspieler tüchtig zusammen, sorgte für Zucht und gute Sitte und gab seinen Vorstellungen einen äußeren Rahmen,

Digitized by Google

der ruhig den Vergleich mit der italienischen Oper aushalten konnte. Der Prunk in der Ausstattung Schillerscher und Goethescher Dramen ging sogar manchem Beurteiler zu weit.

Aus Eitelkeit und besserer Einsicht zugleich widersetzte er sich der 1808 ergangenen königlichen Verordnung, welche die Theater dem Kultusministerium unterordnete, sie also zu Staatstheatern machte, so lange, bis ihm durch einen neuen, das Theater unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" rechnenden Erlaß die unmittelbare Abhängigkeit vom Hofe gewährleistet wurde. Die letzte bedeutungsvolle Tat des unter schwerer Krankheit 1814 Zusammenbrechenden war die Anstellung Ludwig Devrients, des genialsten, aber auch zügellosesten Künstlers, den die Berliner Königliche Bühne ihr eigen genannt hat.

Um 1800 etwa hat sich im großen und ganzen die Umwandlung der hin und her ziehenden Schauspielerbanden zu ständigen Truppen vollzogen. Nur Prinzipalschaften niederster Sorte durchwandern von da ab noch mit dem Zeltwagen das ihnen durch Freibrief zugesprochene Gebiet. Eine bemerkenswerte Veränderung ist mit dem deutschen Schauspieler in diesem Entwicklungsablauf vor sich gegangen. War ehedem seine Heimat der Planwagen und die Schenke, so beginnt er jetzt allmählich in der guten Gesellschaft Fuß zu fassen. Zwar eignet er sich deren Laster am ehesten an, und die Spielwut der Epoche hat manches wertvolle Opfer auch unter den Schauspielern gefunden, aber die Zeiten der gesellschaftlichen Entehrungen sind doch vorüber. Schröder macht in Hamburg ein Haus, dem keine schriftstellerische oder gesellschaftliche Größe der Zeit fernbleibt, und Ekhofs bürgerliche Tüchtigkeit wie Ifflands feiner Schliff werben nicht vergeblich dem Stande Freunde.

Allerdings kommt noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein der Zuwachs aus den untersten Bevölkerungsschichten. Soldat oder Komödiant zu werden, das waren die beiden einzigen Möglichkeiten für entgleiste Existenzen. Eine Vorbildung für den Schauspieler schien ja nicht erforderlich, und viele von ihnen konnten weder lesen noch schreiben. Nur die Theaterkinder erhielten eine gewisse Berufserziehung. Vergeblich forderte Lessing Theaterschulen. Die in Wien eingerichtete Theaterpflanzschule, wo abgerichtete Kinder Vorstellungen gaben, ging ebenso schnell wieder ein wie die in Mannheim. Der Stand hob sich auf dem Wege einer ganz anderen

Digitized by Google

Erziehung. Mit der Entwicklung unserer klassischen Literatur wurden ihm Aufgaben gestellt, die zu selbstschöpferischer Arbeit die beste Gelegenheit boten. Der Prinzipal war nicht mehr wie früher imstande, eine Vorstellung ganz nach seinem Wunsch und Willen zu regeln, er begegnete der unter Umständen ihm unendlich überlegenen Eigenart des Künstlers.

Auch nach der wirtschaftlichen Seite hatte sich vieles zum Besseren verändert. Der Versuch einer Pensionskasse für deutsche Schauspieler wurde von Ekhof zwar mit geringem Erfolge gemacht, aber die bisher üblichen Anstellungen mit ganz kurzen Kündigungen von drei bis sechs Wochen waren doch nicht mehr möglich, wollte ein Theaterleiter seiner Gesellschaft Abrundung und Wettbewerbsfähigkeit gegen die französischen Truppen geben. So wächst die Ständigkeit des einzelnen wie der Truppen, und die früher üblichen Vertragsbrüche werden etwas seltener. Allerdings stammt aus dieser Zeit auch der im allgemeinen noch heute übliche Bühnenvertrag, der den Darsteller dem Unternehmer gegenüber in unwürdiger Weise entrechtet. Die Gehaltsverhältnisse bessern sich sehr. Hatte Schröder während seiner ersten Hamburger Leitung nur 16 Taler wöchentliche Gage bezogen, so erhielt doch schon Ekhof als Gothaer Direktor 600 Taler und eine Klafter Holz, und in Wien wurde am Nationaltheater 1807 „eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betrugen 1—3 Gulden höchstens". Diese Spielgelder, noch heute überall üblich, wurden zuerst bei der Kochschen Truppe in Berlin als Lohn für Leistungen, zu denen der Darsteller vertraglich nicht verpflichtet war, bei der Mitwirkung im Singspiel und in der Oper gezahlt. Bis 1830 etwa sind ja die Schauspieler an den deutschen Theatern auch Sänger. Frau Unzelmann-Bethmann, die Berliner Jungfrau von Orleans, sang Mozarts Konstanze in der „Entführung aus dem Serail", und Beschort war Hamlet und Don Juan zugleich an der Berliner Bühne. Aber Spielgelder wurden auch gezahlt für Ohrfeigen, die einer im Stücke erhielt, oder „wenn er mit Wasser begossen wurde".

Da alle großen Städte ihre Operntheater besaßen, die sie Schauspielertruppen zu vorübergehendem Gebrauche vermieteten, so hatte sich auch das Ausstattungswesen erheblich verbessert. Ein gewisser Stamm von Bühnenbildern war überall vorhanden. Auch in be-

Digitized by Google

zug auf die Kostüme bemühte man sich, den Anforderungen an die Wirklichkeit gerechter zu werden. Garrick und Mrs. Siddons in London galten der Zeit dabei als nachahmenswerte Muster; auch die Franzosen, namentlich Talma, waren im Kostümwesen weiter als die deutschen Schauspieler. Koch führte 1773 den Götz in Berlin zum ersten Male in geschichtlicher Tracht auf, Schröder folgte seinen Anregungen in Hamburg mit etwa acht verschiedenen Kostümarten für alle Zeiten und Völker, und bald wird wenigstens eine gewisse Wirklichkeitstreue allgemein, wenn auch unter Ifflands Berliner Leitung Frau Beschort als Priesterin der Diana noch in gepuderter Frisur und die Skythen und Furien in kurzen Schnallenschuhen erschienen. Nach Koch war Iffland jedenfalls der erste, der von Dähling Figurinen, eine Reihe von Kostümzeichnungen nach wirklichen Trachten, entwerfen ließ.

Die Schauspielhäuser waren noch immer nur mäßig groß, und doch begegnen wir schon Klagen der Darsteller, daß sie mit ihrer Stimme den Raum nicht füllen könnten. Genehmigungen zur Theaterführung wurden in dem ganzen Zeitraum ziemlich achtlos in bezug auf die Fähigkeiten der Leiter und ihre wirtschaftliche Lage erteilt. Nur die Zensur beaufsichtigte in kleinlicher Weise das auf der Bühne gesprochene Wort. Ausdrücke wie Gott, Himmel, beten waren z. B. in Wien unmöglich, und der Schauspieler mußte „bei eigener Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigene Klugheit für bedenklich erkenne, dem Inspizienten anzeigen und die Abänderung auf der Stelle mit ihm verabreden". Die einzig fördernde Zensur hätte die ungefähr 1755 einsetzende Theaterkritik üben können, aber sie zeigte sich, in einseitig gelehrter Betrachtung befangen, dazu nicht imstande.

Nur Lessing wurde die Schauspielkunst zu Danke verpflichtet. Trotz seiner erbitterten Gegnerschaft gegen den französischen Geschmack übersah er nicht die größere künstlerische Reife und angeborene Begabung der Franzosen in darstellerischer Beziehung. Darum übersetzte er Riccobonis Darstellungsregeln und den „Schauspieler" von Remond de Saint-Albine, wies auch nachdrücklich auf Diderots Satz, „daß in der Phantasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden sein müsse", hin. Wie wenig ihm seine rastlose Arbeit im Dienste der Sache von den Hamburger Schauspielern gedankt wurde, ist bekannt. Hinter seiner scharfen und immer gerechten Art,

Digitized by Google

die Dinge zu sehen, blieben andere dramaturgische Versuche, wie des Berliner Nationaltheaterdirektors Johann Jakob Engel „Ideen zu einer Mimik" und die seit Mitte des Jahrhunderts bestehende sonstige Theaterkritik weit zurück.

VII. Deutsche Hof- und Stadttheater im 19. Jahrhundert.

Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens drängte nach einer allgemeinen Organisation. Schiller hatte, um den Geschmack des Publikums durch die Vermischung der Kunstgattungen nicht zu verwirren, den Bau von eigenen Tragödienhäusern verlangt und W. von Humboldt den Gedanken des Staatstheaters ausgesprochen. Iffland war dem entgegen gewesen, und so blieb das Theater, soweit es unterstützt wurde, in Abhängigkeit von Höfen und Hofbeamten, Kavalieren, deren Verständnis selten die Höhe Dalbergschen Wollens erreichte, oder von Städten und Stadtbehörden, die in krämerhaftem Dünkel die Kunst zu hofmeistern pflegten und sie zugleich zur milchenden Kuh machten. Nichts ist der deutschen Schauspielkunst verhängnisvoller geworden als diese von Städten an Unternehmer verpachteten Theater, aus denen Stadt und Pächter einen möglichst hohen Reingewinn zu ziehen suchten, natürlich auf Kosten der Kunst und der Künstler.

In Berlin vollzog sich der Übergang vom Nationaltheater zum Hoftheater. Kurze Zeit nach Ifflands Tod wurde 1815 der Kammerherr Graf von Brühl zum Generalintendanten der Königlichen Schauspiele ernannt. Der Wunsch nach einem „standesfremden" und darum unparteiischen Leiter des Theaters hatte sich erfüllt, und Brühl faßte sein Amt ernst genug auf. Aber während Dalbergs Intendantentätigkeit in künstlerischer Mitarbeit und verständnisvoller Führung bestanden hatte, wußte sich der geschäftsunkundige und im Grunde unzünftige Brühl mit der Ausbildung seiner besonderen Liebhaberei, des Kostüm- und Ausstattungswesens, zu begnügen. Wenn Iffland mit ganz wenig Hilfskräften die amtlichen Geschäfte der Theaterleitung geführt hatte, so entstand jetzt der weitläufige Betrieb einer Verwaltung, mit ihrem Stab von Beamten, die mit geschäftigem Nichtstun geheimnisvolles Sichwichtigmachen geschickt verbanden. Die Bureaukratie machte sich breit in einem

Digitized by Google

künstlerischen Betrieb und bildete jenen dichten Filz zwischen Künstlerschar und Leitung, durch den nur aufgesammelter Unwille von beiden Seiten her hindurchsickerte. Die Einheitlichkeit des früheren Geschäftsverfahrens war für immer gestört; die eigentlich künstlerische Führung in den Händen der Spielleiter, der später angestellten Dramaturgen, galt oft für weniger wertvoll und notwendig als die Arbeit irgendeines untergeordneten Verrechnungsbeamten. Diese Art der Geschäftsgebarung wurde nach und nach zum Muster für die meisten Hof- und Stadttheater.

Brühls Leitung legte, seiner Liebhaberei entsprechend, besonderen Nachdruck auf die Pflege der Oper und des großen Dramas, in dem eine reiche, prunkende, geschichtlich echt sein sollende Ausstattung geboten war. Aber neben der klassischen Tragödie machte sich doch auch das bürgerliche Schau- und Lustspiel und die ganze Kümmerlichkeit literarischer Eintagsfliegen im Spielplan geltend. Das Personal hielt der Intendant ständig auf der von Iffland überkommenen Höhe und machte damit das Hoftheater zur ersten Bühne der Zeit. Hier wirkte neben Ludwig Devrients genialem Naturalismus Pius Alexander Wolff und dessen Gattin Amalie Wolff, die dem Weimaraner Stil eine gewisse Geltung in Berlin verschafften; hier huldigte Lemm der veredelten Natürlichkeit seines Meisters Iffland in etwas steifer Weise, und Auguste Stich-Crelinger trat erfolgreich das tragische Erbe der Bethmann an, das von der schönen Charlotte von Hagn im Charakterlustspiel ihr tapfer bestritten wurde. Unter den Mitgliedern der von Spontini geleiteten Hofoper, die, ungeheuere Kosten verschlingend, der Entwicklung des Schauspiels natürlich wie immer Abbruch tat, befanden sich ebenfalls allererste Kräfte, so daß nach außen hin sicherlich von einer Glanzzeit des Berliner Hoftheaters unter seinem ersten Intendanten gesprochen werden muß. Nur dem tiefer Blickenden zeigten sich die Spuren des Verfalles. „Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmack empfindet.“ Und nach dem Tode Ludwig Devrients, der viel zu früh einem wild verstürmten Wirtshaus-

Digitized by Google

leben zum Opfer fiel, erglänzte dieser Talmischimmer auch mehr und mehr über den Leistungen der Darsteller. Eine hohle Vortragsweise wurde Mode, die durch eine der Antike abgesehene, im Berlin des 19. Jahrhunderts unmögliche Körperhaltung der Darsteller noch überboten wurde.

Kein Wunder, daß ein Gegenunternehmen da üppig emporwuchern konnte! Ein früherer Pferdehändler namens Cerf verpachtete seine Spielberechtigung zur Begründung des Königstädtischen Theaters in Berlin an eine Aktiengesellschaft, die von 1824—29 unter einem siebenköpfigen Vorstand diese Bühne leitete. War ursprünglich nur die Pflege der Lokalposse in Aussicht genommen, so griff doch bald die Tätigkeit des Theaters auch auf das Gebiet der Oper und Operette über. Henriette Sontag, die sich das Hoftheater hatte entgehen lassen, feierte jetzt als Sängerin ihre ersten Riesentriumphe, und als Cerf nach dem Zusammenbruche des Aktientheaters die Leitung selbst übernahm, wirkten Darsteller von unvergeßlicher Größe auf dem Gebiete der komischen Kunst an seiner Bühne: Joseph Spitzeder, Louis Angely und Fritz Beckmann. Nach den Revolutionsjahren fand die Berliner Lokalposse ihr Heim im Wallnertheater, dem noch heute bestehenden „Schillertheater, Berlin-O."

In Wien nahm dank der Vorarbeit Josephs von Sonnenfels das seit Joseph II. (1776 gegründet) bestehende Burgtheater einen außerordentlichen Aufschwung. Das mit ihm zusammenhängende Operntheater wurde wegen Geldschwierigkeiten verpachtet. So konnte sich das Schauspiel, ganz frei von geschäftlicher Bedrängnis, prächtig entfalten, und das Burgtheater galt das ganze 19. Jahrhundert hindurch als die erste Bühne Deutschlands. Der eigentliche Schöpfer des heutigen Burgtheaters ist der 1821 unter der Intendanz des Grafen Moritz Dietrichstein von neuem als Dramaturg an dieses Unternehmen berufene Joseph Schreyvogel. Sein dramaturgisches Bekenntnis: „Auf klassische Werke muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll" wies der Bühne Richtung und Ziel. Er war ein Kenner der dramaturgischen Literatur aller Kulturvölker, selbst dramatischer Schriftsteller, und zu diesem künstlerischen Vermögen gesellte sich ein scharfer Blick für die schauspielerische Begabung. Er gewann dem Theater den feinen und geschmackvollen Ludwig Costenoble, der als Darsteller humoristi-

Digitized by Google

scher Väter besonders hervorragte. Heinrich Anschütz, als Ferdinand und Posa in jungen Jahren gleich groß wie als Lear und Falstaff in den Jahren der Reife, wurde, von Goethes Streben nach Harmonie sein Lebelang durchdrungen, „der Träger des Worts, des bedeutungsvollen Worts, der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernsten Stückes". (Laube.) Karl Fichtner, der eleganteste Salonheld der deutschen Bühne, Ludwig Löwe, die schöne Sophie Müller als jugendliche Heldin und Liebhaberin, ihre große Nachfolgerin Julie Gley-Rettich halfen Schreyvogel einen Spielplan schaffen, in dem Calderon und Shakespeare so wenig wie Grillparzer fehlten. Die bedeutendste Darstellerin, die das Burgtheater jener Zeit verschiedene Male zu den Seinen zählte, war Sophie Schröder, die einst von Ludwig Schröder in Hamburg dem tragischen Fach zugeführt worden war. Sie war ganz Seele und hinreißende Leidenschaft und konnte sich anfangs nicht leicht dem „bürgerlichen" Ton des Burgtheaters einfügen. Ihre Kleopatra, Lady Macbeth, Medea und Isabella waren von berauschender Größe, ihre Sprache von plastischer Vollendung, „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben". Ihre Begabung und ihr Feuer vererbte sie ihrer Tochter Wilhelmine, der ersten großen dramatischen Sängerin Deutschlands, die später den Schauspieler Karl Devrient heiratete.

Schreyvogel versuchte auch ihren einzig ihr würdigen Gegenspieler Ferdinand Eßlair, an dem leider schon der Wurm des mehr und mehr aufkommenden Virtuosentums fraß, der Burg zu gewinnen, aber dieser hielt nichts von der „Schulmeisterei" jener Bühne und wirkte an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München als vielgefeierter Tell, Lear, Wallenstein, Macbeth und Nathan. Ihm fehlte, wie allen späteren Wandervirtuosen, die Stetigkeit; auf Gastspielreisen, zu denen schon Iffland das Beispiel gegeben hatte, wirkte er als umjubelter Stern in einer bedeutungslosen Umgebung und störte so nicht nur die eigene ruhige Entwicklung, sondern auch die Ausbildung eines wirklichen Zusammenspieles an den Theatern, wo er auftrat. Seit seiner Zeit hat der in Deutschland ganz besonders übliche Unfug der Gastspielreisen nicht mehr aufgehört.

Schreyvogel konnte sich als geistiger Leiter der Burg nicht halten. Der Intendant Graf Czernin, ein durchaus kunstfremder Kavalier, wollte die Zügel selbst in die Hand nehmen, und nach schweren Zu-

Digitized by Google

sammenstößen schied der Begründer des Burgtheaters aus seinem Amte, es dem ärmlichen und gefälligen Dramatiker Ludwig Franz Deinhardstein überlassend, der mit seinem Vorgesetzten den Niedergang des Unternehmens gar bald herbeizuführen verstand.

Stärker noch als in Berlin war in Wien das Bedürfnis nach volkstümlicher Kunst. Ihm dienten das Wiener Leopoldstädtische Theater, wo Bäuerles Possen dem prachtvollen Komiker Laroche Erfolg über Erfolg einbrachten, das 1788 eröffnete Josephstädter Theater und das von Schikaneder, dem „Dichter" der Zauberflöte, begründete Theater an der Wieden. In der Leopoldstadt wirkte Ferdinand Raimund als Schauspieler und Dichter von noch heute unvergessenen, wehmutdurchtränkten Zauberpossen. In Wien wie Berlin schossen im Laufe der nächsten Jahrzehnte die Vorstadttheater mit ihrem bescheidenen Publikum, ihrer bescheideneren Künstlerschar wie Pilze aus der Erde, ohne daß natürlich der Darstellungskunst im höheren Sinne ein Vorteil daraus erwachsen wäre. Sie setzten ganz einfach die Pflege der ehemaligen Hanswurstiade unter allen möglichen Namen bis zur Burleske niederster Sorte herunter, fort.

In München blühte das Hoftheater unter den Intendanten von Babo und La Motte, von dem gerühmt wurde, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen" habe. Ihm folgte von 1824—1835 von Poißl, der selbst komponierte. Stuttgart, dessen Theater eine Zeitlang Staatsanstalt gewesen war, bis der Intendant den Ständen einen Fehlbetrag von 115000 Gulden zur Deckung vorlegte, erhielt als Hoftheater einen jährlichen Zuschuß von 50000 Gulden, welche die Stände dem Haushalt bewilligten. Der Stuttgarter Intendant, Baron von Wächter, griff den alten Plan einer Theaterpflanzschule wieder auf. „Aus dem Landeswaisenhause entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ." Eßlair, der Leiter der Akademie, konnte mit solchem Rohstoff Erfolge natürlich nicht erzielen.

Verhältnismäßig spät kam Dresden zu geordneten Verhältnissen. Bis 1816 wanderten die sächsischen Hofkomödianten regelmäßig auch nach Leipzig. Von diesem Jahre ab wurde das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und italienischen Oper unter einer Oberleitung vereinigt, und Karl Maria von Weber mußte mit dem deutschen Dar-

Digitized by Google

stellerpersonal eine deutsche Oper begründen. Der erste Generaldirektor war Graf Vitzthum von Eckstädt, dem der Theatersekretär Winkler zur Seite stand. Dieser versorgte als Übersetzer und Bearbeiter unter seinem Schriftstellernamen Theodor Hell die Dresdener Bühne mit dramatischer Nahrung. Im Jahre 1828 waren unter den 140 im Hoftheater aufgeführten Stücken 46 Hellsche Bearbeitungen. Vitzthums Nachfolger, ein Herr von Könneritz, führte das bureaukratische Unwesen nach Brühlschem Muster ein; sein Erbe trat 1824 von Lüttichau, der vorher Oberforstmeister gewesen war, würdig an. Er berief Ludwig Tieck als Dramaturgen, ohne daß dem deutschen Schauspiel damit ein wesentlicher Dienst erwiesen worden wäre. Tieck versuchte mit unzureichenden Machtmitteln allerlei, hatte aber nicht Rückgrat und Nerven genug, den Angriffen von allen Seiten und vor allem dem Beamtenwesen die Spitze zu bieten und zog sich allmählich ganz von der Ausübung seiner Amtsgeschäfte zurück. Erschwert wurde seine Lage noch dadurch, daß er in seinen Dramaturgischen Blättern öffentliche Stellung zu den Leistungen der ihm anvertrauten Schauspieler nahm. Manch einer, den er in der Stille hätte beraten können, wurde dadurch sein erbitterter Feind. 1841 ging er darum leichten Herzens nach Berlin als künstlerischer Beirat für den Intendanten Küstner.

Die Stadttheater blieben im ersten Drittel des Jahrhunderts an Zahl noch ziemlich beschränkt. Das Theatergesetz von 1811 hatte bestimmt: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll." Damit war die Bedürfnisfrage in den Vordergrund gestellt, und nur das Bedürfnis ließ vor den Revolutionsjahren neue Theater erstehen. Der Staat hatte sich mit der Einrichtung der Theaterzensur die Möglichkeit nachdrücklichster Beaufsichtigung vorbehalten und, abgesehen von den zensurfreien Hoftheatern wirkte die Präventivzensur, die vorsichtig die „mögliche Wirkung auf das Publikum" ins Auge faßte, mit genügender Hemmung und tut dies noch bis auf den heutigen Tag. Zwar erscholl schon hier und da der Ruf nach völliger Theatergewerbefreiheit, aber er verhallte ungehört in den Schreibstuben der Ministerien.

Unter den städtischen Unternehmen der Zeit ist das Prager Deutsche Landestheater an erster Stelle zu nennen. Johann Karl

Digitized by Google

Liebich hob die Bühne zu „epochemachender Bedeutung" und schuf nach Auflösung der italienischen Oper die erste deutsche Oper größeren Stiles. In Breslau war schon ein Jahr vorher, 1797, ein städtisches Nationaltheater auf Aktien gegründet worden, wo Ludwig Devrient sich entwickelte, wo Karl von Holtei als Theaterleiter sich unmöglich machte. Klingemann, der zuerst Goethes Faust aufzuführen wagte, erneuerte die Braunschweiger Bühne und leitete sie, bis sie 1826 der Hof übernahm. In Mannheim hatte das ehemalige Nationaltheater die Stadt in eigener Verwaltung; in Hamburg wirkte noch Schröder und nach ihm eine Aktiengesellschaft, die das reine Geschäft ganz und gar in den Vordergrund stellte. Und doch besaß Hamburg noch in der Mitte der dreißiger Jahre das beste Gesellschaftsstück. Hier wirkten Künstler wie Heinrich Marr, Christine Enghaus, Emil Devrient und Theodor Döring. Auch Sophie Schröder kam zu regelmäßigen Gastspielen. Ein Wettbewerber erstand dem Unternehmen mit dem von Chéri Maurice begründeten Thaliatheater, das noch unter Maurice mit dem Stadttheater bis 1847 vereinigt wurde. Heinrich Marr, „vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne" machte das Thaliatheater seit 1857 zu einer Musteranstalt für das feinere Schau- und Lustspiel. Nach seinem 1872 erfolgten Tode hielt Karl August Görner das Unternehmen noch lange auf der alten Höhe, während das Stadttheater mehr und mehr zurückging.

In Leipzig begründete Theodor Küstner das erste Stadttheater mit derartigem Geschick, daß er trotz einer jährlichen Pacht von 2500 Talern und einer Gebühr von 500 Talern für die jährliche Erneuerung der Spielerlaubnis die Bühne rasch in die Höhe brachte. Er rief, wie Schröder in Hamburg, eine Altersversorgungsanstalt für die Mitglieder ins Leben und wußte mit Schiller und den damals beliebten Spaniern neben der üblichen theatralischen Hausmannskost seiner Bühne ein literarisches Ansehen zu geben. Er war eine der größten Verwaltungsbegabungen der Zeit, und dies führte ihn rasch aufwärts. Er wurde unter Ludwig I. Intendant des Münchener Hoftheaters, das er aus aller Geldnot herausbrachte, und, als der Graf Redern in Berlin, der Nachfolger Brühls, Spontinis Gegnerschaft als Generalmusikdirektor nicht völlig gewachsen war, Intendant des Berliner Hoftheaters. Neben Tieck als Dramaturgen und dem an Stelle Spontinis getretenen Meyerbeer als

Digitized by Google

Opernleiter entfaltete er hier unter der Oberleitung des nunmehr zum Generalmusikintendanten ernannten Grafen Redern sein Verwaltungsgenie. Den widrigsten Verhältnissen seiner Stellung standhaltend und Meyerbeer 1845 endlich zur Seite drängend, leitete er Oper und Schauspielhaus bis 1851. Da es ihm nur darauf ankommen mußte, wirtschaftliche Erfolge zu erzielen, so litt der Spielplan unter seiner Leitung an trostloser Öde. Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer bestritten vor allem die Kosten der Spielfolge; daneben pflegte Küstner hie und da auch Shakespeare und Sophokles. Mit glücklicher Theaterwitterung wußte er die besten Darsteller der Zeit seiner Bühne zu gewinnen, ohne allerdings irgendwelchen Wert auf Zusammenspiel und Einheitlichkeit des Stiles zu legen. Mit Küstners Nachfolger Botho von Hülsen zog dann der soldatische Geist des neupreußischen Zeitalters in die Hoftheaterleitung ein, der bis in die Gegenwart nicht daraus verschwinden sollte. Dem Berliner Generalintendanten wurden später auch die übrigen preußischen Hoftheater Hannover, Kassel und Wiesbaden und ihre Intendanten unterstellt, und damit war zum mindesten für Uniformität in allen künstlerischen Bestrebungen gesorgt.

Immer lauter erscholl nach 1830 der Wunsch nach völliger Gewerbefreiheit des Theaters, die erst 1869 erreicht wurde. Namentlich in Berlin, das ja verhältnismäßig rasch sich vergrößerte, herrschte ein lebhafter Anreiz zu Theatergründungen. Das Vorrecht des Hoftheaters auf die Klassiker wurde schwer empfunden, und mancher Theaterleiter begegnete Vorwürfen über seine Aufführungen mit der Ausrede, es bliebe ihm für den Spielplan bei der herrschenden Vorwegnahme guter Stücke nichts anderes übrig als „leichtfertige Frivolitäten". In Theatervereinen, der Urania, der Konkordia, der Thalia, entwickelte sich das Berliner Liebhabertheaterwesen; aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater. So entstand das Friedrich-Wilhelmstädtische (jetzt das Deutsche) Theater, das Lustspiele, Volksstücke und Spielopern bevorzugte, das Krollsche Etablissement als Sommertheater für die Oper seit 1850 und das schon erwähnte Wallner-Theater, in dem eine glänzende Vereinigung von Komikern: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Schramm die Berliner Lokalposse zwanzig Jahre lang in Blüte erhielten.

Trotz dieser Neugründungen aber und mancher blühenden Theater-

Digitized by Google

unternehmungen muß im allgemeinen doch seit 1830 von einem Rückgang im Theaterwesen geredet werden, den einzelne bedeutende Erscheinungen, wie Immermann, vergeblich zu heben trachteten. Ein Schauspielerproletariat, gegen das die alten Banden vornehm in der Lebensführung genannt werden konnten, war namentlich in den schauspielerischen Sammelpunkten, in Berlin und Wien in die Höhe geschossen. Mit widerwärtiger Bereitwilligkeit diente es dem zur einflußreichen Persönlichkeit gewordenen Theaterberichterstatter beim Zusammentragen von allerhand Schmutz und Klatsch. Nie ist die Wißbegier in bezug auf das außeramtliche Leben der Darsteller, ihre sittlichen Entgleisungen größer gewesen als etwa zwischen 1810 und 1835. Das Publikum scheute sich nicht, der angemaßten Tugendvormundschaft den Darstellern gegenüber in Lynchgerichten schlimmster Art öffentlichen Ausdruck zu geben, bis Laube nachdrücklichst erklärte: „Der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben."

Ein einheitlicher Darstellungsstil, wie ihn Schröder und Goethe gepflegt hatten, war kaum mehr möglich. Einmal störte ihn, wo er angestrebt wurde, das wandernde Virtuosentum, für das das Publikum schwärmte, und dann war eine Stilbildung bei dem gemischten Spielplan so gut wie ausgeschlossen. „Vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen." Wo sollte da an irgendeiner Richtung festgehalten werden? Zudem lag die Dichtung danieder. Unsäglich armselige Bedürfnisliteratur entstand zwar in Massen und wurde in Massen verbraucht, echte Begabungen aber fehlten der Zeit, und wären sie vorhanden gewesen, die meisten der viel zu vornehmen und viel zu langatmigen Hoftheaterverwaltungen hätten nicht die Gnade gehabt, sie zu verstehen. Erst als nach 1869 der Wettbewerb bedrohlich anwuchs, kamen auch die Intendanzen, denen künstlerische Absichten fernlagen, zu einer gewissen Lebhaftigkeit.

Nur auf dem Gebiete der Theaterverwaltung wurde eine Anzahl wichtiger Verbesserungen erreicht. Die Hausgesetze der einzelnen Bühnen, die viel zu selbstherrlich und hart, noch aus dem 18. Jahrhundert stammten, wurden von Küstner in Berlin, von Schreyvogel

Digitized by Google

an der Burg, von Tieck und Winkler in Dresden, von Klingemann in Braunschweig einer Durchsicht unterzogen. Noch Goethe hatte unbotmäßige Schauspieler auf die Wache geschickt, noch im Wien der dreißiger Jahre erhielt Ferdinand Lang Arrest, weil er das Verbot des Stegreifspielens überschritten hatte. Jetzt mußte man der veränderten politischen Lage Rechnung tragen und die Darsteller bei weitem zarter, ihnen selbst und dem sie verhätschelnden Publikum noch immer nicht zart genug anfassen. Die Bühnenkünstler waren überhaupt anspruchsvoller geworden. Wo ihre Wünsche nicht erfüllt wurden, brachen sie rücksichtslos ihre Verträge und liefen zu dem Pächter oder Intendanten über, der ihnen Erfüllung aller ihrer Hoffnungen verhieß. Das bewog Küstner, den schon von dem Münchner Intendanten von Poißl gehegten Plan eines Schutzverbandes aller Bühnenleiter wieder aufzugreifen. 1846 schlossen sich 32 Bühnen zusammen, 1851 zählte der Deutsche Bühnenverein 47, 1918 167 Mitglieder.

Schon in Leipzig hatte Küstner eine Theater-Unterstützungskasse eingerichtet; nun regte er nach französischem Vorbild eine „Allgemeine Theater-Pensionsanstalt" an. Seit 1851 entstanden in allen größeren Theaterstädten Ortskassen, die noch heute bestehen und sich dadurch bezahlt machen, daß sie jedem Mitgliede des Theaters einen jährlichen Teilbetrag von seinem Einkommen abziehen. Da aber in den Genuß ihrer Ruhegehälter nur solche Mitglieder treten, die eine vorgeschriebene Anzahl von Jahren, gewöhnlich 10, ein und demselben Theater angehört haben, so kommt diese Einrichtung im allgemeinen nur wenigen zugute und erfreut sich infolgedessen nicht der größten Beliebtheit. Der von Louis Schneider, dem Berliner Hofschauspieler und späteren Vorleser Kaiser Wilhelms I., gefaßte Plan zu einer allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Erwerbsunfähigkeit führte 1857 zur Begründung der Perseverantia, die sich jedoch nicht halten konnte. Erst 1871 wurde in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger gegründet, die vor allem als Altersversorgungsanstalt und Standesvertretung wirkt.

Vergeblich hat die Deutsche Bühnengenossenschaft die Begründung einer eigenen Stellenvermittlung versucht. So dauert, seit 1899 allerdings etwas eingeschränkt, die schamlose Ausbeutung der Vermittlungsgeschäfte seit der Mitte des Jahrhunderts fort. Der Vermittler wurde eine Notwendigkeit mit dem Augenblicke, als bei der

Digitized by Google

wachsenden Bühnenzahl die Leitungen den Markt nicht mehr übersehen konnten. Nun besorgte er dem Direktor und Intendanten seine Künstler und erhob von eben diesen Künstlern für seine Dienstvermittlung 5 % des Diensteinkommens während der Dauer des Vertrages. Wurde der Vertrag zwischen Leitung und Künstler auch ohne Zutun des Vermittlers erneuert, so fielen diesem doch noch 3 % des jährlichen Einkommens zu. Ja, es kam sogar dahin, daß mit Hilfe des Generalrevers der Künstler sein Leben lang an den Vermittler eine Vergütung zu zahlen hatte. Es liegt auf der Hand, daß diese Geschäfte, die oft den Theaterleiter auch mit Betriebsgeldern versorgten, ganz nach eigenem Belieben ein Theater mit guten oder minderguten Darstellern versehen konnten und ihre Gunstkinder, auch wenn sie talentlos waren, immer gut unterzubringen wußten. Die Theaterleitungen standen diesem Unfug so machtlos gegenüber wie die Mitglieder, weil sie bei ihrer gehäuften Verwaltungstätigkeit ein selbständiges Suchen nach geeigneten Künstlern nicht unternehmen konnten, unter Umständen auch den Vermittler als Prügelknaben nicht entbehren mochten, wenn Unzuträglichkeiten zwischen ihnen und den Angestellten entstanden. Eine größere Härte noch als die Vermittlergebühr war für die Darsteller der Anstellungsvertrag, der beinahe bis auf den heutigen Tag dem Theaterunternehmer das Recht gab, den Darsteller nach einem Probemonat, im günstigeren Falle nach einem Probegastspiel, wieder zu entlassen, während dem Darsteller kein Kündigungsrecht zustand. So kam es, daß gewissenlose oder auch nur geschäftskluge Direktionen sich fünf bis zehn Darsteller für ein und dasselbe Fach verpflichten konnten, einen von ihnen behielten und die anderen dem gleichen Kniff eines Amtsgenossen auslieferten, während die Darsteller immer nur einen Vertrag auf einmal abschließen durften und dabei oft die besten Gelegenheiten zu weiterem Fortkommen versäumen mußten. Seit Jahren strebten Bühnengenossenschaft und Bühnenverein eine Besserung dieser Verhältnisse an. 1908 lehnte die Bühnengenossenschaft einen neuen Anstellungsvertragsentwurf des Bühnenvereins ab. Die Folge war ein Abbruch der Beziehungen zwischen den beiden großen Körperschaften, eine Auflösung der gemeinschaftlichen, namentlich schiedsrichterlichen Ausschüsse und eine Verbandsbildung von über 60000 Bühnenmitgliedern. Die Bühnengenossenschaft legte von da ab den Nachdruck ihrer Arbeit auf den Ausbau dieses Verbandes im gewerk-

Digitized by Google

schaftlichen Sinne. Nach der Revolution kam es durch den Abschluß der Verhandlungen über den Normalvertrag zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft wieder zum Frieden. Der seit dem 15. Oktober 1919 für allgemeinverbindlich erklärte Normalvertrag bessert die Lage der Darsteller ganz wesentlich. Der Ausbeutung von seiten allzu geschäftstüchtiger Leitungen sind seitdem gewisse Schranken gesetzt. Ein Stellennachweis, der für die Mitglieder beider Vereinigungen kostenlos arbeitet, übernimmt die Geschäfte der gewerbsmäßigen Stellenvermittler, deren Inanspruchnahme seitdem untersagt ist. Sieben Bezirksschiedsgerichte und ein Oberschiedsgericht schlichten die Streitfälle, die sich aus dem Arbeits- und Vertragsverhältnis zwischen den Mitgliedern beider Vereinigungen ergeben. Mitglieder des Bühnenvereins dürfen nur Genossenschaftsmitglieder an ihren Bühnen anstellen, und umgekehrt Genossenschaftsmitglieder nur Stellungen an Vereinsbühnen annehmen. Die nicht der Bühnengenossenschaft angehörigen Darsteller — es sind die ärmsten, die bei der Schmiere ihr Dasein fristen — sind allerdings noch ziemlich rechtlos. Erst das kommende Reichstheatergesetz wird da Änderungen schaffen. Charlotte Engel-Reimers Werk: „Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen", das in erschütternder Weise zahlenmäßige Beweise für das Theaterelend bringt (28 Mk. Monatsgehalt für hochdramatische Sängerin, 15 Mk. für Heroine), öffnet hoffentlich einer größeren Anzahl von zur Bühne Strebenden die Augen über das, was ihrer harrt, wenn sie außerhalb der Genossenschaft bleiben.

Wesentlich besser als den Darstellern erging es im Laufe des Jahrhunderts den Theaterschriftstellern auf wirtschaftlichem Gebiet. Anfänglich war das Aufführungsrecht eines Werkes an den Kauf der Bühnenhandschrift geknüpft, und auch dieser Brauch hatte sich erst eingebürgert, als die Verfasser Bezahlung verlangten. Weber forderte für die „Euryanthe" in Hamburg 40 Friedrichsd'or und erhielt sie nicht; Bauernfeld empfing für das „Liebesverbot" in Berlin, das riesige Summen einbrachte, 50 Taler. Ein gedrucktes Werk war bis 1857 frei, und erst 1870 schützte Deutschland seine Schriftsteller gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung ihrer Werke bis dreißig Jahre nach ihrem Tode. Bis 1844 erhielten die Bühnenschriftsteller für ihr Werk noch immer eine einmalige Abfindung; in diesem Jahre „vereinbarte Küstner mit dem Burgtheaterdirektor

Digitized by Google

Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten". Dieser Gewinnanteil betrug 10 v. H. der Roheinnahme für ein den Abend füllendes Stück. Bei Opern erhielt der Komponist zwei Drittel, der Textdichter ein Drittel des Gewinnanteils. Bei diesem Satze ist es an den Hoftheatern im allgemeinen geblieben. Die Stadttheater zahlen gewöhnlich nicht so viel. Natürlich bemächtigen sich wieder die Vermittler des Zwischenhandels und vertreiben nun die Bühnenwerke gegen einen gewissen Prozentsatz des Gewinnanteils an die Theater, wobei sie von ihnen abhängenden Unternehmern nicht selten auf Grund des „Pflichtscheines" schlechte Ware als „Knochenbeilage" zu Erfolg versprechenden Werken aufzwingen oder in den ihnen gehörenden „Verlagstheatern" ganz einfach die Aufführung gutgehender Belanglosigkeiten verfügen. Eingeführt wurde dieses Geschäftsgebaren durch den Theaterverleger und -vermittler Adolf Sliwinski. Gegen den Unfug der „Koppelverträge" kämpfte die „Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten" vergeblich an. Seit 1908 hat der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller" den Vertrieb von Bühnenwerken auf genossenschaftlicher Grundlage in die Hand genommen und bereitet so den Vermittlungsgeschäften einen berechtigten und gefährlichen Wettbewerb. Neben der Verkoppelung von Bühnen und Verlagsanstalten bedeutet in der Gegenwart die Wirksamkeit „dichtender" Theaterleiter eine schwere Gefährdung des deutschen Spielplanes. Stücke und Operetten, die Rudolf Schanzer, Rudolf Bernauer oder Jean Kren sich schreiben und an ihren Theatern hundert- und mehrmal aufführen, müssen in der Provinz natürlich den Anschein großer Erfolge erwecken und zur Aufführung verlocken.

Während das Theaterwesen als Kunstbetrieb daniederlag, als Geschäftsunternehmen aber blühte, zählte die deutsche Bühne eine ganze Reihe hervorragender Darsteller und Darstellerinnen zu den ihren. Von Breslau, durch Ludwig Devrient angeregt, war Karl Seydelmann ausgegangen, der eine realistische Schule begründete und, obwohl ihm das „volle, proteisch wandelbare Naturell, der latente Humor, die latente Leidenschaft" fehlten, doch vermöge eines feinen Kunstverstandes ein ausgezeichneter Nathan und Mephisto ward. Er setzte an Stelle des „zerfahrenen deklamatorischen Stils" der niedergegangenen Weimarischen Schule wieder „die Macht des nüchternen

Digitized by Google

verständigen Wortes". Unter den Charakteristikern seiner Schule standen an erster Stelle der treffliche Spielleiter Heinrich Marr, ein Meister wirklichkeitsfreudiger Kleinkunst, Karl Laroche, „einer der Hauptbildner des guten Burgtheatertones", und vor allem Theodor Döring, der beste Piepenbrink, Falstaff, Polonius seiner Zeit. „Lessings Nathan ist nie der didaktisch-tendenziösen Bedeutsamkeit so gänzlich entkleidet und dafür so als liebevoller, kluger, durch Wärme des Herzens gewinnender Mensch gespielt worden als von Döring". „In der Skala der Mimik hat er vielleicht auf den deutschen Bühnen keinen Rivalen gehabt." Unter den Virtuosen der Zeit sind namentlich Friedrich Haase, ein Meisterdarsteller im feinen Charakterlustspiel, der eine Zeitlang das Leipziger Stadttheater leitete und dort eine Hebung des Ausstattungswesens nach der geschichtlich-prunkhaften Seite versuchte, Bogumil Dawison, der wie Haase in Amerika rauschende Erfolge fand und mit Emil Devrient in grimmer Nebenbuhlerschaft am Dresdener Hoftheater wirkte, und Emil Devrient, ein Neffe Ludwigs, zu nennen. Er war der schöne Mann par excellence. „Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck der Kunst schien." So war er von 1831 bis 1868 der mustergültige Vertreter des Dresdner Klassizismus, der von urwüchsiger Charakterkunst nicht viel wissen wollte und unbegreiflicherweise noch heute vielfach als größtes Zeitalter des Dresdner Theaterlebens verständnislos gepriesen wird.

In Berlin wirkten um dieselbe Zeit Hermann Hendrichs und der dämonische Ludwig Dessoir, in Hannover, damals einer ausgezeichneten Bühne, Karl Devrient und der junge Bernhard Baumeister, der in seiner Glanzzeit der Burg angehören sollte. Das Burgtheater blieb das einzige, „wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reisegesellschaftsspieler" und schuf man ein einzigartiges Zusammenspiel, zu dem Joseph Wagner, Karl Fichtner, Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal, die Komiker Beckmann und Meixner und seit 1864 auch Hermann Schöne zählten. In Berlin entwickelten sich allererste komische Begabungen an der Lokalposse: Karl Helmerding und Theodor Reusche, unter den Damen Anna Schramm, Ernestine Wegner und Minona Frieb-Blumauer. Die „begabteste poetische Liebhaberin der deutschen Bühne" war wohl Marie Bayer-

Digitized by Google

Bürk, die von 1841 ab fünfzig Jahre dem Dresdner Hoftheater angehörte, gestaltungskräftiger und inniger als ihre viel berühmtere Zeitgenossin Marie Seebach. Unter den Heldinnen standen Charlotte Wolter, „die Königin des Burgtheaters", und Klara Ziegler, unter den Naiven Louise Neumann, die Tochter der Haizinger, in erster Reihe.

Mit solchen Künstlern, sollte man meinen, hätte sich ein Musterzusammenspiel, ein ganz einheitlicher, großer Theaterstil bilden lassen müssen. Und wirklich zeigen sich verschiedene Male Ansätze dazu, die aber immer wieder verkümmerten, weil das innere Gefüge der Theater und der vom Virtuosentum verbildete Geschmack des Publikums der Ausprägung *eines* festen künstlerischen Willens entgegenarbeiteten.

In Düsseldorf hatte Immermann 1833 einen Theaterverein gegründet, der ihm ein Jahr darauf die Leitung der Bühne übertrug. Die Stadt gab ihr Theater dazu, ein Aktienkapital von 10000 Talern bot den nötigen wirtschaftlichen Rückhalt, und trotzdem hielt sich die Bühne nur drei Jahre. Der Grund war die Gleichgültigkeit der Theaterphilister, denen an „Emilia Galotti", dem „Nathan", „Maria Stuart", kurz an einem klassischen Spielplan nichts gelegen war. In fünfmonatiger Spielzeit gelangten von 1834—1835 22 Trauer- und Schauspiele, 34 Lustspiele und 20 Opern zur Aufführung, aber diese tüchtige Arbeit bewahrte den Dichter nicht vor allerhand offenen und versteckten Angriffen. Der einzige Erfolg seiner Tätigkeit als Spielleiter war vielleicht der, daß den Schauspielern, unter ihnen Seydelmann, eine Art Überlieferung mitgegeben wurde, die Unterordnung der Darsteller unter das Ganze und Zusammenstimmen der einzelnen Teile der Vorstellung zum obersten Grundsatz erhob. Seine Aufgabe faßte er zusammen in die Worte: „Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte. Deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber nur eine sehr beschränkte Anwendung finden."

Mehr Glück hatte entschieden eine Schriftstellergruppe des jungen Deutschlands, die zu führender Stellung im deutschen Theaterleben emporklomm. Gutzkow wurde der Nachfolger Tiecks auf dem Dresdner Dramaturgenposten und hatte diesen bis zum Revolutionsjahre

Digitized by Google

1848 inne. Am Burgtheater war nach dem Niedergange unter Deinhardstein Franz von Holbein als Direktor gefolgt, der sich das Recht auf vorläufige Anstellung der Darsteller für ein Probejahr von der obersten Theaterleitung erkämpfte. Ihn ersetzte von 1849 ab Heinrich Laube als „artistischer Direktor" mit einer von 50000 Gulden auf das Doppelte erhöhten kaiserlichen Beihilfe, dem Rechte, die Eintrittspreise zu erhöhen und voller Unabhängigkeit in der Wahl der Stücke und Besetzung der Rollen.

Laube (1806—1884) ist einer der größten Dramaturgen gewesen, neben Dingelstedt und Richard Wagner einer der wenigen, deren geniale Begabung für die Spielleitung der deutschen Bühne dauernd zum Segen gedieh. Nach einem wechselvollen Leben als politischer Schriftsteller war er, durch seine Briefe über das deutsche Theater als Fachmann empfohlen, an die Burg gekommen, die er bis 1867 leitete. 1869 übernahm er die Leitung des Leipziger Stadttheaters, konnte sich aber den Anfeindungen namentlich Rudolfs von Gottschall gegenüber nicht halten und verließ die Stadt, die ihm eine Blütezeit ihres Theaterwesens dankte, 1870 wieder, um nach Wien zurückzukehren. Seine Leipziger Erfahrungen hatte er in dem Buche „Das norddeutsche Theater" 1872 niedergelegt; vorher schon gab er ein dramaturgisches Bekenntnis in der Geschichte seiner Wiener Direktion, die 1868 unter dem Titel „Das Burgtheater" erschien. In Wien übernahm er das 1872 neu begründete Stadttheater, mußte aber allerhand infolge von Börsenzusammenbrüchen eingetretenen Mißverhältnissen, die er in dem Werke „Das Wiener Stadttheater" schilderte, sehr bald weichen und führte diese Bühne dann nochmals von 1875—1880. Dreißig Jahre lang hatte er dem deutschen Bühnenwesen seinen Charakter aufgeprägt. „Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden." Und so wurde er einer der größten Spielleiter des deutschen Theaters. Ihm kam es bei seiner Tätigkeit vor allem darauf an, das „Theaterstück", nicht die einzelnen Darsteller oder den Dichter zu Ehren zu bringen. Was wirkte und Erfolg hatte oder versprach, hieß ihm das wahre Theaterstück. Deswegen blieb sein Spielplan einseitig und nicht immer von den höchsten künstlerischen Absichten bestimmt. Zu Shakespeare konnte er kein rechtes Verhältnis gewinnen. Zwar wagte er es endlich, den Lear

Digitized by Google

in Wien auf der Bühne sterben zu lassen, aber Cordelien blieb noch immer das gleiche Ende verwehrt. Im „Komtessentheater", wie die Burg im Volksmunde wegen ihres von der Zensur geforderten Hoftones hieß, hätte das Drama sonst nicht gewirkt. Auch Goethes Faust spielte er, „wie es für Komtessen brauchbar ist". Sein eigentliches Gebiet war das neuere französische Gesellschaftsstück, in dem es lediglich auf ein lebhaftes, möglichst natürliches Zusammenspiel ankam. Weil er das reine Theaterstück über alles liebte, blieb ihm Hebbels gewaltige Problemkunst unverständlich. Auf gründlichen Leseproben bereitete er ein Stück vor, pflegte mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit auf den Proben den „Konversationston", und wagte es, Experimente dabei nicht verachtend, die Schauspieler, vielfach gegen ihren Willen, nach ihrer Eigenart einzustellen. Er hatte die seltene Gabe, werdende Begabungen zu finden und richtig einzuschätzen. So gewann er dem Burgtheater im Laufe seiner Tätigkeit Adolf Sonnenthal, Bernhard Baumeister, August Förster, Karl Meixner, Ludwig und Zerline Gabillon, Josef Lewinsky, Auguste Baudius, Charlotte Wolter, Ernst Hartmann, Karl Schöne, Fritz Kraftel u.a.m. Erst Laube befreite das Bühnengespräch von der gesangartigen Vortragsweise des Weimarer Stils, erst seit jener Zeit wird im Theater *natürlich*, wie der gesellschaftliche Verkehr es vorschreibt, gesprochen. Um einen natürlichen Sprechstil zu erreichen, hielt er sich Alexander Strakosch als Sprechmeister, unter dessen Anleitung, namentlich in Leipzig, die jüngeren Schauspieler wieder etwas in Künstelei verfielen. Für Ausstattung hatte Laube gar keinen Sinn; das dürftigste Bühnenbild, das einfachste Kostüm waren ihm gerade recht. Den unwahren historischen Prunk und Flitter, mit dem man damals die Klassiker zu spielen pflegte, verbannte er von der Bühne, so gut er konnte, und ging, die Seele des Publikums wie wenige kennend, dabei so weit, daß er Stücke, die nicht gefielen, so lange vor leeren Häusern spielte, bis er einen Erfolg erzwungen hatte. Mit ähnlicher Festigkeit arbeitete später Brahm am Berliner Lessingtheater, namentlich wenn es sich um den Mißerfolg eines Hauptmannschen Dramas handelte. Laubes Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit hätte sicher eine noch heute geltende Spielüberlieferung geschaffen, wenn der Gesamtcharakter der Zeit das begünstigt hätte. Aber der zunehmende Reichtum verlangte die Entfaltung einer gewissen Pracht, begünstigte die große Gebärde auf der

Digitized by Google

Bühne. Hans Makarts Malerschule in ihrer farbigen Glut und phantasievollen Wucht, der gemeinen Wirklichkeit leise abgewandt, bezeichnete am besten die herrschende Stimmung. Ihr kam ein anderer großer Dramaturg, den die Zeit hervorbrachte, entgegen: Franz Dingelstedt, Laubes Nachfolger (1814—1881) als Burgtheaterdirektor von 1871—1881.

Auch er war vom jungen Deutschland ausgegangen, hatte es im hessischen Schuldienst nicht ausgehalten, wirkte als Berichterstatter in Paris, London und Wien für die Augsburger „Allgemeine Zeitung" und kam als Vorleser des Königs, bald als dramaturgischer Beirat des Hoftheaters, nach Stuttgart. Von hier berief ihn Maximilian von Bayern 1851 als Intendant des Hof- und Nationaltheaters nach München, wo sich Dingelstedt gegen die Angriffe der Ultramontanen wie der Altbayern bis zum Jahre 1856 tapfer hielt. Er gehörte der künstlerischen Tafelrunde des Königs als hervorragendes Mitglied an, und voll literarischer Unternehmungslust zog er die in München ja besonders blühenden bildenden Künste zur Verwirklichung seiner Theaterpläne mit herbei. Er war ungleich phantasiereicher, beweglicher als Laube, besaß aber nicht dessen Hartnäckigkeit und zielbewußte Stetigkeit. Während der „Allgemeinen Münchner Ausstellung" kam es unter seiner Leitung zu dem in der ganzen Welt bewunderten Gesamtgastspiel von 1854, das Musteraufführungen der „Braut von Messina", „Minna von Barnhelm", „Nathan", „Faust" I, „Emilia Galotti", „Egmont", „Maria Stuart", „Kabale und Liebe", „Clavigo" und des „Zerbrochenen Krugs" mit den Künstlern des Münchner Hoftheaters und ersten, ihm nur widerstrebend von anderen Bühnen überlassenen Darstellern der Zeit brachte. Als Spielleiter schuf Dingelstedt „aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindungen für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama gingen Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische". Von München ging er als Generalintendant nach dem Weimar Franz Liszts, wo er Shakespeares Historien in eigenen Bearbeitungen mustergültig herausbrachte. Er „hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat, und die in farbiger Frische

Digitized by Google

aus den zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten". In Wien ließ sein Wagemut etwas nach. Zwar gewann er Friedrich Mitterwurzer, die größte Begabung des Zeitraums, und neben ihm Hugo Thimig und Stella Hohenfels der Burg, ließ auch hier Shakespeare in prachtvoll stilisierten Vorstellungen zu Worte kommen, doch im übrigen verfiel sein Spielplan in den damals überall üblichen Schlendrian. Aber das Verdienst bleibt ihm, daß er, wie Laube, in einer Zeit heilloser Stilverwirrung auf Größe und Reinheit des Stiles gehalten und, um mit seinen eigenen Worten zu reden, den Beweis erbracht hat, daß es möglich sei, „aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vorteil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtung durch klassische Darsteller".

Hatte Dingelstedt „mit einem fabelhaften Instinkt und mit dem feinsten Geschmack für das bühnenmäßig Wirksame und Zulässige ausgestattet" schon einen harmonischen Gesamteindruck angestrebt, dem sich alle Einzelwirkungen unterordnen sollten, so erhob Richard Wagner (1813—1883) wieder die ideale Forderung nach einem dramatischen Gesamtkunstwerk, mit der ihm unter anderen schon Voltaire, Rousseau, Goethe, E. T. A. Hoffmann und vor allem Herder theoretisch vorangegangen waren. Praktisch sollte es durch eine Veredelung der Oper, durch ein Zusammenwirken von Drama, Musik und bildender Kunst und durch eine zielbewußte Erziehung des Publikums und der Darsteller erreicht werden. Schon seit 1848 trat der Dresdner Hofkapellmeister in seinen revolutionären Kunstschriften für diese Gedanken ein. Aber weder sein „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen", noch sein „Kunstwerk der Zukunft" oder die Schriften „Kunst und Klima", „Oper und Drama" wurden irgendwie ernsthaft genommen. Man verlachte diesen „reifsten Dramaturgen des Jahrhunderts", der über die verwahrloste Theaterei hinaus zu einer ins Visionäre gesteigerten Bühnenkunst kommen wollte. 1864 glückte es ihm endlich, in Ludwig dem Zweiten einen für seine Pläne begeisterten Mäzen, in Ludwig Schnorr von Carolsfeld († 1865) den

Digitized by Google

Sänger seines Tristan zu finden. Gottfried Semper erhielt den Auftrag, Pläne eines Münchner Festspielhauses für die Nibelungentragödie zu entwerfen und eine königliche Musikschule, an der Hans von Bülow Wagners stilbildende Forderungen vertrat, wurde gegründet, aber schon im Dezember 1865 mußte des Königs „Günstling" häßlichen Quertreibereien aller Art und Richtung weichen. Erst mit dem Bau des Festspielhauses in Bayreuth, mit den ersten Bühnenfestspielen 1876 und 1882 konnten seine Hoffnungen zur Wirklichkeit werden. „Einzig auf die möglichste Konzentration der Sinne war das Haus auf dem Hügel bei Bayreuth gerichtet.... Ungehemmt und nicht abgelenkt von nebensächlichen Interessen, ‚die ohne Gage mitspielen', konnte der Blick auf das allen in gleicher und voller Ausdehnung sichtbare Bild der Bühne sich richten. Aus verborgener Tiefe stiegen in der künstlich bereiteten Nacht die Töne wie innere Leuchtkraft tragende Bilder auf, aus Weben und Wallen zu Form und Gestalten sich verdichtend und allmählich zu deutlicher Helle sich wandelnd." (Marterſteig.) Seit jener Zeit erstanden nicht nur eine ganze Reihe erster, Wagners Riesenanforderungen gewachsener Operndarsteller (Karl Hill, Franz Betz, Eugen Gura, Heinrich Vogl, Albert Niemann, Theodor Reichmann, Heinrich Gudehus, Emil Scaria, Lilli Lehmann, Hedwig Reicher-Kindermann, Therese Malten, Amalie Materna, Marianne Brandt), es bildete sich auch der von Wagner erstrebte Stil, der ein volles Sichunterordnen des Künstlers unter die Absichten des Meisters erheischte.

Für die Schauspielkunst Ähnliches zu erwirken, war allerdings noch lange nicht möglich. Was nützten so hochbegabte Einzelerscheinungen wie Dingelstedt und Laube, wenn im übrigen in Deutschland ein heilloses Virtuosentum, eine unkünstlerische Verherrlichung des Darstellers herrschte, der alles von der Literatur und Bühnenkunst bis dahin Erreichte zum Opfer zu fallen drohte. Eine mit Lust und Liebe wirklich eingeübte Klassikervorstellung gab es an nur ganz wenigen Bühnen; man sah die Klassiker allgemein als Mittel, ohne großen Aufwand Geld zu verdienen an und brachte Vorstellungen heraus, die in bezug auf geschichtlich echte Ausstattung, Kostüm, Treue der dichterischen Absicht gegenüber und öde Stimmungslosigkeit das Unglaubliche wahr machten. „Jeder spielte für sich und der Virtuose für alle", die Direktionen aber steckten gutes Geld für schlechte Leistungen ein. Besser konnte das nur werden, wenn die

Digitized by Google

einzelnen Bühnen und namentlich die gut gestellten Hoftheater nach Laubes und Dingelstedts Muster — von Wagners Forderungen gar nicht zu reden — auf Kunst des Zusammenspiels, auf Bescheidenheit der Darsteller dem Dichterwerk gegenüber, kurz auf Unterordnung des einzelnen unter das Ganze drangen. Das breitere Publikum in Deutschland, das nicht auf Reisen Laubes und Dingelstedts Tätigkeit schätzen, Angelo Neumanns Wagnertournee kennengelernt hatte, wußte nichts von ihrer edleren Kunst, und weder das Wiener noch das Leipziger oder Weimaraner Theater dachten daran, sich auf Gastspielreisen zu begeben. Da war es ein glücklicher Gedanke des Meininger Bühnenleiters und Herzogs, seine Truppe auf Reisen zu schicken. Mit dem Auftreten der Meininger beginnt ein wichtiger Fortschritt der deutschen Darstellungskunst.

VIII. Das Theater der Gegenwart.

Bis in die Mitte der achtziger Jahre dauerte noch, trotz oder infolge der Gewerbefreiheit, der Niedergang des deutschen Theaters als Kunstunternehmen an. Zwar schossen nach dem Kriege die Neugründungen in unheimlicher Weise empor, so daß beispielsweise in einem Jahre 90 neue Theater genehmigt werden mußten und 1896 sich die Zahl der vor 1870 vorhandenen Bühnen verdreifacht hatte, aber ihr Betrieb war reines, kunstfremdes Geschäft. Die große Krisis von 1873 zog natürlich auch die Theaterunternehmer mit in ihren Strudel und half das darstellerische Proletariat sich verzehnfachen, aber um so toller mußte nach dem Zusammenbruch Geld um jeden Preis verdient werden, damit die entstandenen Verluste wieder eingebracht würden. Oberflächlicher ist wohl nie in Deutschland Theater gespielt worden als in dem Jahrzehnt nach 1870. Es kam in den Großstädten nur darauf an, den „Schlager" der Spielzeit zu finden. Hatte man dieses Glück gehabt und die zugkräftigen Darsteller dem Gegner vor der Nase weg verpflichtet, so konnte das Spiel beginnen. Zwei bis drei Proben genügten für ein neues Schau- oder Lustspiel. Mehr Mühe erforderte schon ein Ballett oder eine Operette. „Am Stadttheater in Nürnberg wurde 1880 ‚Kabale und Liebe' mit einem zum großen Teile neuen Personal gespielt: die einzige Probe dazu fand von halb eins bis zwei am Tage der Vorstellung statt." So

Digitized by Google

ging es überall und der „Sensationshunger" des Publikums kam dem entgegen. Man wollte gar nichts anderes, als in behaglicher Weise die von der rasenden Hast des Tages abgestumpften Sinne etwas aufkitzeln. Wie sollte dabei irgendwelche Kunst gedeihen. Nie war das Wort: „Jede Zeit hat das Theater, welches sie verdient", wahrer als gerade jetzt.

Wenig besser lagen die Dinge in der Provinz. Die großen Provinztheater jedenfalls machten den Tanz ums goldene Kalb skrupellos mit, brachen zusammen, wenn es sein mußte, und zogen danach unverdrossen am selben Strange weiter. Breslau sah damals innerhalb eines Jahrzehntes fünfmal einen Theaterkrach. Kein Wunder, daß ernsthafte Menschen nach einer Änderung der durch die Gewerbefreiheit hervorgerufenen Zustände verlangten, daß man dem Verfall, dem immer mehr anwachsenden Proletariat unter den Künstlern zu begegnen trachtete.

In Berlin, das seit jener Zeit der Mittelpunkt des deutschen Theaterwesens geworden war, kam man zuerst mit bestimmten Vorschlägen. „Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentralkommission die Oberaufsicht führen." Eine Reichstheaterschule sollte die wirklichen Begabungen vorbilden, ein Reichs-Akademietheater ihre Reife an Meisterwerken deutscher Dichter öffentlich erproben, und bis in die Gegenwart hinein erklingt die Forderung nach einer vertieften Durchbildung der Bühnenkünstler, die von vornherein den Zulauf der Unbrauchbaren unterbinden soll. Es ist zu hoffen, daß die beabsichtigte Gründung einer Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden diese immer peinlicher empfundene Lücke endlich ausfüllt. Damals wurde keiner der Vorschläge zur Wirklichkeit. Das einzige, was erreicht werden konnte, war eine Einschränkung der Gewerbefreiheit durch einen Ministerialerlaß vom 5. Mai 1893, in dem gefordert wurde, „vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, nämlich des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, beide in Berlin, um Auskunft zu ersuchen". Das bedeutete in erster Linie eine Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühles der in der Bühnengenossenschaft vereinigten Darsteller. Außerdem setzte man den Gedanken eines aus öffentlichen Mit-

Digitized by Google

teln unterstützten Städtebundtheaters hie und da, namentlich im deutschen Osten, in die Wirklichkeit um.

In den Großstädten, und namentlich in Berlin, paßten sich die Bühnen ganz dem Bedürfnis ihres Publikums an. Keine Spur von eigenen Kunstabsichten seitens der Leitungen. Was verlangt wurde, das bot man. So wurden die großen Berliner Theater Spezialitätenbühnen, die eine ganz bestimmte, ihrem Stammpublikum zusagende Richtung pflegten. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wandte man sich der Operette der Strauß, Suppé und Millöcker zu. Das Residenztheater verpflanzte das französische Gesellschaftsstück nach Berlin. An der Wechselrede eines Sardou, eines Dumas fils lernten seine Schauspieler unter der Leitung von Emil Claar den feinen, flüssigen, gleitenden Sprechton der zugespitzten Unterhaltung, was immerhin ein Vorteil war. Das Wallnertheater, das einst mit David Kalischs Berliner Lokalpossen volle Häuser gemacht hatte, behielt auch nach Wallners Rücktritt, unter der Leitung von Theodor Lebrun, diese Gattung bei und wußte seine mit Börsenwitzen und Couplets gespickten und gepfefferten Gerichte durch ein feines, abgerundetes Zusammenspiel trefflicher Künstler immer schmackhaft zu erhalten. Hier wirkte der kaustische Helmerding neben Theodor Reusche, Kadelburg, dem noch in der Entwicklung steckenden Engels und der an Anna Schramms Stelle getretenen Ernestine Wegner, die Moserschen Späße und lustige Ernsthaftigkeiten von l'Arronge gleich reizvoll vorzutragen verstand.

Nur an einem Berliner Theater, an der Hofbühne, herrschte nach wie vor die gute alte Langeweile. Während alle die erwähnten Bühnen hier und da einmal den Versuch machten, neuesten Strebungen Rechnung zu tragen, während das Residenztheater z. B. Björnson, ja sogar Ibsen zu spielen wagte, verharrte das Königliche Schauspielhaus mit seinem Intendanten Botho von Hülsen in einer Art passiven Widerstandes gegen alle und jegliche schriftstellerische Neuheit. Was hätte dieses glänzend unterstützte Haus mit seinen ausgezeichneten Darstellern der neuen Kunst werden, was auch der guten alten sein können mit ein ganz klein wenig Wagemut! Mit Moser und Benedix, mit Putlitz und der Birch-Pfeiffer, ein paar öden Jambendichtungen und den Klassikern bestritt die erste Bühne des neuerstandenen Reiches ihren Spielplan, befriedigte sie ein Publikum, das seine kunstfremde Hausbackenheit, seine ehrbare Lange-

Digitized by Google

weile in jeder Neuigkeit wiederfand. Und hätte die Bühne nicht ihre prächtigen Darsteller gehabt, sie hätte auch das klassische Erbe mehr denn schlecht verwaltet. So aber zählte sie Maximilian Ludwig als jugendlichen Helden, Luise Ehrhartt und deren Nachfolgerinnen Klara Meyer und Rosa Poppe zu den ihren und sah seit 1889 das ungebärdige Genie Adalbert Matkowskys († 1909) die Führung im ernsten klassischen Drama an sich reißen. Dieses unvergleichliche Stück herrlichster Natur, das sich vor allem nach der wilden, fesselsprengenden Seite hin in Matkowsky offenbarte, wurde ein Lockmittel für das Hoftheater, um dessentwillen man viel Kümmerliches mit in Kauf nahm. Zwar verleugnete der Künstler gewisse virtuosenhafte Elemente nicht, aber die leidenschaftliche Größe seines Ausdrucks, die in seinen besten Stunden immer Schönheit und Poesie ausstrahlende Kraftentladung eines Siegfried, eines Holofernes war aller Wunder voll. Er wurde ein Corolian, ein Macbeth und Othello, in den letzten Jahren ein Götz, vor deren ungebrochener Natur die Kunst auch ganz bedeutender Nervenschauspieler in den Schatten trat. Ihm ist es zu danken, daß das Berliner Hofschauspiel mit seinen Hebbelaufführungen und einzelnen klassischen Vorstellungen ernst genommen werden konnte.

Auch im übrigen Deutschland standen nach 1870 die meisten Theater auf der gleichen Höhe künstlerischer Anspruchslosigkeit. Nervenkitzel war Trumpf. Wer den hatte, konnte ruhig spielen. In Hamburg trieb Pollini das Spiel mit Zugstücken und Theatersternen erster, zweiter und dritter Größe bis zum äußersten; in Prag erstand ihm ein gleichbegabter Nebenbuhler in Angelo Neumann, der es geschickt verstand, der deutschen Darstellungskunst diesen Außenposten im Kampfe gegen das Slawentum zu erhalten. In Breslau gründete neben dem Stadttheater der aus Laubes Schule hervorgegangene tüchtige Spielleiter Theodor Lobe eine Bühne, die als Lobetheater mit dem Stadttheater vereint noch jetzt besteht und in ihren Anfängen ernste Ziele hatte. An erster Stelle unter den Stadttheatern stand wohl Leipzig, wo Dr. August Förster eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltete und Darstellerinnen wie die einstige Operettendiva Marie Geistinger als Heroine und die junge Josephine Wessely zu den Stützen seiner Truppe zählte. Auch München rechtfertigte noch teilweise seinen alten Ruf als Theaterstadt. Dort hatte man in Abhängigkeit vom Hoftheater das Königliche Theater am Gärtnerplatz

Digitized by Google

begründet, wo oberbayrische Volksstücke zum Sonderzweig entwickelt wurden, Künstler wie Hans Neuert und Amalie Schönchen ihre Begabung entdeckten und dem Vorbild des alten Ferdinand Lang folgten.

Am Hoftheater, wo Possart, der spätere Intendant, schon tonangebend war, herrschte das Bestreben, lebhafter als die Berliner Hofbühne zu sein, vor. Possart hat als Intendant, obwohl er vom Schauspiel herkam, entschieden die Oper bevorzugt und das neue Drama anderen Münchner Bühnen überlassen. Aber 1880, unter Perfalls Oberleitung, hat er sich noch sehr um das Zustandekommen der Münchner Mustergastspiele verdient gemacht und der schauspielerischen Blütenlese der damaligen deutschen Bühne Gelegenheit gegeben, ihr Können zu zeigen. Man spielte bei diesem Gesamtgastspiel vom 1. bis 21. Juli die „Wallensteintrilogie", „Nathan", „Hamlet", „Clavigo", „Julius Cäsar", „Emilia Galotti", „Macbeth", den „Zerbrochenen Krug", „Minna von Barnhelm", „Kabale und Liebe", „Ein Wintermärchen", „Torquato Tasso", „Egmont" und „Wilhelm Tell". Von den Darstellern standen in erster Reihe Ludwig Barnay von Hamburg, der als einer der ersten tragischen Helden galt, aber mit seiner harten Verstandeskunst und Fertigkeit als Wallenstein und als Macbeth versagte, außerdem von Wien Adolf Sonnenthal als Hamlet und Clavigo, Joseph Lewinsky als Nathan und Attinghausen, Fritz Kraftel als Max Piccolomini, Charlotte Wolter als Gräfin Orsina, Lady Macbeth und Hermione, und die jugendliche Josephine Wessely als Luise Millerin und Klärchen im „Egmont", von Berlin Berndal als Butler, Ernst Krause als Dorfrichter Adam, Minona Frieb-Blumauer als Daja, Frau Marthe Rull und Klärchens Mutter, und Oberländer als Wirt in „Minna von Barnhelm", von Dresden Dettmer als Mark Anton, Friedrich Haase als Riccaut, Hofmarschall Kalb und Alba, Franziska Ellmenreich als Minna von Barnhelm und Emilia Galotti, Pauline Ulrich als Porzia und Herzogin von Parma. Nennt man bei dieser Aufzählung noch Possart selbst sowie Schneider, Rüthling und Häußer von München, Siegwart Friedmann vom Wiener Stadttheater und Holthaus von Hannover, so hat man die Größen des Gesamtgastspiels so ziemlich beisammen. Der Erfolg entsprach nicht ganz den Erwartungen. Man war der Virtuosenkünste satt und sah in dieser Häufung von glänzenden Darstellern eben doch mehr die

Digitized by Google

meisterhaften Einzelleistungen als das abgerundete Zusammenspiel, nach dem man sich sehnte. Denn man hatte mittlerweile eine Sonderart der Schauspielkunst kennengelernt, die dem Verständnis des Publikums nach Einheitlichkeit und Größe des Bühnenbildes wie der Handlung entgegenkam. Das waren die seit 1874 reisenden Meininger.

Das Neue, was sie in die Darstellungskunst hineinbrachten, steht geschichtlich nicht unvermittelt da. In Deutschland allerdings, das in der Zeit von 1850 bis 1870 den Höhepunkt der Geschmacklosigkeit und Kunstfremdheit in bezug auf Lebensführung, Hausbau, Innenausstattung, Bekleidung, kurz, Ausdruckskultur überhaupt erreicht zu haben schien, finden wir vor 1870 wenig Ansätze zu einer Verschönerung des Lebens. Aber in Wien wirkte jetzt Hans Makart, in München blühte die Pilotyschule und auf den wachsenden Reichtum der Nation und das damit unabweisbare Bedürfnis nach edlerer Form, größerer Pracht, wurde schon hingewiesen. Dem kamen die Meininger bei ihrer Bühnenerneuerung entgegen. Gelernt hatten sie jedenfalls vom Auslande, und namentlich von den Engländern.

Dort blühte nicht etwa die Schauspielkunst in besonderem Maße. Die Engländer sind mit wenigen Ausnahmen bis auf den heutigen Tag mittelmäßige Schauspieler und noch mittelmäßigere Dramaturgen gewesen. Aber dem groben Bedürfnis des Volkes behagte von jeher das Ausstattungsstück. So war es kein Wunder, daß sie auch aus Shakespeares Werken und vor allem aus seinen Königsdramen, Ausstattungsstücke machten. Diese Shakespeare Revivals hat namentlich Charles Kean, des größeren Edmund mäßig begabter Sohn, in Aufnahme gebracht. Er spielte 1850 im Princess Theatre den „Kaufmann von Venedig" in einer Aufmachung, die ganz London in taumelndes Entzücken versetzte. Dann folgten noch 16 andere Dramen des Dichters in der gleichen Weise, stilgemäß, prunkvoll, berauschend. Namentlich die Schlachtenszene in „Heinrich V.", der feierliche Krönungszug in „Heinrich VIII.", der sich von einer Wandeldekoration stimmungsvoll abhob, fielen auf und machten auch auf dem Festland von sich reden. Das Berliner Königliche Opernhaus gab ein Ballett „Sardanapal" in der gleichen geschichtlich getreuen Weise. Friedrich Haase brachte 1867 als Direktor des Coburger Hoftheaters den „Kaufmann von Venedig" nach Keans Vorbild heraus. Dieser Aufführung wohnte der eben zur Regierung gelangte Herzog Georg von Meiningen bei, der, von dieser Anregung ausgehend,

Digitized by Google

wenige Jahre später seine in eigener Spielleitung meister- und musterhaft ausgebildete Truppe in die Welt schickte.

In Berlin traten die Meininger im Mai 1874 zum ersten Male mit „Julius Cäsar" auf und hatten einen Riesenerfolg. In der Öde des damaligen Berliner Theaterlebens wurde ihre Frische, ihre sorgfältige Beobachtung der Umwelt aufs dankbarste anerkannt. Man verglich mit den Klassikeraufführungen der Hofbühne, mit der Arbeitsweise der anderen Theater und sah sofort das den Meiningern Besondere. Der Pilotystil hatte die Bühne erobert. Wo waren die Ärmlichkeit, die öde Langeweile, mit der bisher die Klassiker „referiert" worden waren. Die schlechten Texte der Virtuosen verdrängten dramaturgisch sehr geschickte Bearbeitungen, die wieder auf die Dichtungen selbst zurückgingen.

Schiller wurde gewissermaßen für die Bühne neu entdeckt. Man hörte, wie seine Verse nicht bloß mit rollendem Pathos wirkten, sondern wie auch eine natürlichere Sprechweise ihre Reize nicht vernichtete. Und vor allem, man sah ein gutes Zusammenspiel, man genoß ein künstlerisch abgestimmtes Zwiegespräch, in dem nicht Rede und Gegenrede wie Bomben aufeinanderplatzten, sondern beweglich, lebensvoll von einem zum anderen sprangen. Das deutsche Publikum lernte, was stilles Spiel war. Man hatte sich, wohl auch unter dem Einfluß der Weimarer Schule, in Deutschland daran gewöhnt, nur dem gerade Sprechenden seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Gegenspieler und gar die sonst auf der Bühne vorhandenen Menschen traten in der Beachtung der Zuschauer zurück. Kein Wunder, daß sie sich auf einige wenige herkömmliche Bewegungen beschränkten, daß vor allen Dingen die Statisten in geradezu jämmerlicher Weise agierten. Da traten an jedem Klassikerabend eine Reihe aus der Oper nur zu gut bekannter Chorherren und Chordamen von einwandfreiem Alter heran, wandelten feierlich, mit abgemessenem Schritt umher, hoben anklagend oder begeistert die Arme empor und versuchten umsonst, ihren kaum überschminkten Alltagsgesichtern ein hervorstechendes Gepräge zu geben. Und kam es gar noch zum Aufmarsch einer Abteilung zum Theaterdienst befohlener Soldaten, die Griechen wie Germanen mit der gleichen altpreußischen Tüchtigkeit durch Drill und strammen Tritt andeuteten, so war es mit jeder Illusion vorbei. Das war bei den Meiningern freilich anders. Hier lebte ein jeder in seiner Rolle während der ganzen Aufführung;

Digitized by Google

das stumme Spiel ward zum Gegenstande besonderer Aufmerksamkeit gemacht, und die Komparserie bestand aus gut eingearbeiteten, im einzelnen unterrichteten Leuten. Die unsagbar komischen Schlachtszenen der früheren Zeit, die Darsteller wie Publikum zu hallendem Gelächter verführen konnten, waren jetzt eine ernste Sache, an der nicht weniger geprobt wurde wie an einem großen Selbstgespräche. Zu dem allem nun kam die Entfaltung von Pracht und Prunk, womit die Meininger auf ahnungslose Gemüter eigentlich stärker einwirkten als mit ihren darstellerischen Leistungen. Den Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans" mit seinen bis auf den letzten Helm und Mantel echten Gewändern, die ein Vermögen darstellten, gesehen zu haben, gehörte zum guten Ton.

Die schärfer Blickenden freuten sich an dem Fehlen fast jeglichen Virtuosentums. Es war also einem tüchtigen Spielleiter doch möglich, die Leistung des einzelnen so weit zurückzudrängen, daß sie in den größeren Rahmen stimmungsvoll sich einfügte! Freilich entgingen den vom Taumel der urteilslosen Begeisterung weniger Ergriffenen auch die Mängel des Verfahrens nicht. Die echten Rüstungen und Teppiche galten zu viel, die Schauspieler bisweilen zu wenig. Es konnte geschehen, daß im Gewirr eines großen Auftritts, in einem breit und wirklichkeitsgetreu durchgeführten Lebensbilde, die Dichtung zur Nebensache wurde. So entging z. B. im „Kaufmann von Venedig" die wundervolle Rede Shylocks, mit der er von Jessica Abschied nimmt, in dem bunten Gewirr und ohrenbetäubenden Lärmen auf dem gondeldurchfurchten Kanal fast ganz dem Ohr. Die Nebenvorgänge wurden zu stark betont, die Massenentfaltung erdrückte den einzelnen; die Dichtung wuchs in die Breite, aber nicht in die Tiefe. Auch die Schauspieler kamen über eine gewisse Grenze nicht hinaus. Gewiß, sie waren gut, aber bis zur Genialität verstieg sich kaum einer, denn Genies konnte der Grundsatz, nach dem sie arbeiteten, nicht brauchen. So zählte die Truppe eine ganze Anzahl tüchtiger Darsteller, von denen hier nur Joseph Nesper, Amanda Lindner, Emil Drach, Arthur Krausneck, Alexander Barthel, Ludwig Barnay, Karl Weiser, Anna Haverland genannt seien. Das Genie flammte nur in dem jungen Joseph Kainz empor.

Dem breiteren Publikum entgingen diese Schwächen der von Ludwig Chronegk geführten Schar. 2591 Vorstellungen gab sie in 36 Städten von 1874—1890, und überall rüttelte sie die Geister

Digitized by Google

und die Herzen wach. Das mußte nachgeahmt werden, und es wurde nachgeahmt. Ließen sich doch nicht nur die Klassiker nach diesen Regeln mit einem bisher kaum geahnten Bühnenleben erwärmen und erfüllen, auch neueren Dichtern kam diese Art der Spielführung zugute. Man hatte das bei den Meiningern an Adalbert Lindner, an Fitger, an dem Spanier Echegaray, ja auch an Björnson und Ibsen gesehen. Und vor allem an Wildenbruch! Dieser eben von der akademischen Jugend Berlins auf den Schild erhobene Poet war so recht der Dichter für die Meininger und die nun in Mode kommende Meiningerei. Er bot Gelegenheit zu Massenentfaltung, zur Begeisterung an Schönheit und kraftstrotzendem Wortschwall, zu Prunk und großer, welthistorischer Gebärde. Wo immer man hinkam, wirkten die Meininger nach, und wirkte Wildenbruch.

Diese neuerweckte Anteilnahme am Theater war wichtig, war eine Lebensfrage für den jetzt langsam sich vollziehenden Umschwung auf schriftstellerischem Gebiete. Der aufsteigende Naturalismus warf seine Schatten voraus; die großen Ausländer, vor allem Ibsen, wollten der Bühne erobert werden. Das ging nicht mit dem vorhandenen Bestand an klassischen Schauspielern, das war nur möglich, wenn ein für die Bühne stark erwärmtes Publikum den Suchenden die Mittel, die Gelegenheit zu solchen Versuchen gab. Die Freude am Theater, an jeder Art von Stil hatten die Meininger wieder geweckt. Die neue Kunst brauchte nur zu kommen.

Bis jetzt hatte sich, von ganz vereinzelten genialen Erscheinungen, wie etwa Ludwig Devrient, abgesehen, die deutsche Schauspielkunst nach vorwiegend zwei Seiten entwickelt. Man pflegte entweder eine edle Würde, eine gehaltene, steigerungsfähige Sprechweise, bei deren leidenschaftlicher Aufwallung das Haus zitterte, oder einen möglichst reinen, realistischen Stil, der im Gesellschaftsstück, im feinen Lustspiel der Wirklichkeit so nahe wie möglich zu kommen trachtete. Daß die moderne Seele mit ihrem verfeinerten Nervenleben, ihren leisen Anzeichen des Verfalls, noch andere Ausdrucksmöglichkeiten besaß, wußte man noch nicht, obgleich die Dichter, seit Kleist etwa, jenes Unbestimmbare, jenes Gran von Nervosität, von leiserer seelischer Schwingkraft ihren Gestalten schon mitgegeben hatten. Nun kam vom Auslande, vom Romanentum her, der Anstoß zu weiterer, feinerer darstellerischer Entwicklung.

Frankreich zwar, das eigentliche Land der Schauspieler, wo immer

Digitized by Google

neue hochbegabte Darbietungen das schauspielerische Gemeingut wahrten und mehrten, griff nicht weiter bedeutungsvoll in die deutschen Verhältnisse ein. Wohl kamen ab und zu einzelne hervorragende Gäste oder ganze Gruppen über den Rhein; im allgemeinen stieß das Land nur die Macher aus, die in Paris nicht mehr wirkten und künstlerisch unfruchtbar blieben. Nur die Réjane hatte in Berlin einen inneren Erfolg. Sarah Bernhardt begeisterte die viel zu vielen, der ältere Coquelin machte als Cyrano Eindruck, und die junge Suzanne Després, später die erste Schauspielerin Frankreichs, konnte damals an Gastspielreisen noch nicht denken. Von Italien her kam das Neue, Wunderbare. Dort hatte sich der moderne Nervenschauspieler, der Impressionist der Bühne, entwickelt. Der Süden ist ja das Heimatland der körperlichen Beredsamkeit, die das Spiel der Hände, das Zucken der Muskeln, jede Bewegung des Körpers an Stelle sprachlicher Ausdrucksmittel annimmt und versteht. Die Sprache des Körpers wurde nun zur Kunst erhoben; die nervöse Beweglichkeit der Finger, der Handgelenke, das raubtierartig Sprunghafte schmiegsamer, zarter Gestalten offenbarte ein Seelenleben, das früher im Schwung des Schönredens sich nicht hatte ausdrücken können. Die Italiener spielten sich selber, gaben nichts auf irgendwelche vorbildlich feststehende Darstellungsart, sondern tauchten ihre Seele möglichst tief in das Wesen der dichterischen Gestalt und spielten dann auf ihrem eigenen Wesen wie auf einem edlen, jedem Drucke, jedem Griffe nachgebenden Instrument. So trat Rossi 1874 im Berliner Viktoriatheater als Hamlet, Romeo, Lear auf, so, noch weniger auf stark naturalistische Wirkungen ausgehend, Tommaso Salvini in Wien. Adelaide Ristori war die erste unter den nach Deutschland kommenden Frauen gewesen, die auf der Bühne ganz sich selbst gab; die größte unter ihnen wurde Eleonora Duse, die 1892, als man in Deutschland längst den neuen Stil angenommen hatte, zuerst in Wien, während der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, erschien. „Die Sinne der Italienerin waren zugeschärft für die erlesensten Reizungen und Phänomene, für den duftigsten Hauch und Schaum der Dinge, für alle psychischen Enderscheinungen. Über ihrem Wesen lag eine gedämpfte Schwermut, und ein Unterton von Müdigkeit und Gram begleitete ihre Schöpfungen, die in einer verweinten Melodie die Melancholie einer kranken Seele aussprachen." (Jacobsohn.)

Digitized by Google

In Deutschland wurde diese Nervenschauspielkunst zum Bedürfnis mit der Entwicklung des Naturalismus und mit der stärkeren Einwirkung Ibsens auf das deutsche Geistesleben. Dieser Magus aus dem Norden konnte von Schauerdarstellern nicht gespielt werden. Er forderte Schauspieler, die seinen immer nur Endpunkte gebenden Dialog verständlich machen konnten, die eindringende Kraft genug besaßen, das zwischen den Zeilen stehende, Ungesagte und Unsagbare zu verstehen und wiederzugeben. Jede feinste Schwingung der Seele wollte da mitempfunden, jeder Herzschlag miterlebt sein. Und wunderbar! Die Ibsenschauspieler, die Nervenkünstler schufen wie aus dem Boden gestampft hervor. Man hat gesagt: Jede Zeit und jede literarische Schule schafft sich ihre Darsteller. Hier wurde das wahr. Wo eben noch das Pathos, die wuchtige, schöngewachsene Kraft, die klare, helle Luft der Meininger gewaltet und gewebt hatte, da tauchten jetzt zarte, schwächliche, ja gebrechenhafte Gestalten mit gellenden Stimmen und krankhafter Gesichtsfarbe auf, da herrschte ein schweres Dunkel, in dem das Seelenleben dieser nervösen, perversen, verfeinerten Menschen sich entlud.

Die erste Bühne des Impressionismus wurde das Deutsche Theater in Berlin insofern, als hier eine Anzahl von Darstellern sich zusammenfand, die schrittweise der neuen Kunst Land eroberten, zwar nicht mit Ibsen, sondern mit Schiller anfingen und weniger in bezug auf den Spielplan, den sie eigentlich vernachlässigten, als in bezug auf den Darstellungsstil sich umbildend erwiesen. Das Deutsche Theater war eine Genossenschaftsbühne, bei der die ordentlichen Mitglieder an der künstlerischen Leitung wie am Reingewinn beteiligt waren. Diese Art der Geschäftsführung kannte das Ausland längst. Das Théâtre français wurde seit zwei Jahrhunderten von Gesellschaftern geleitet, hatte 1812 von Napoleon eine feste Verfassung erhalten und konnte in schlimmen Geschäftszeiten sich außer dem Staatszuschuß noch auf die Hilfe der Regierung verlassen. Auch das Nationaltheater in Stockholm wurde in ähnlicher Weise geführt. Daß in Deutschland solche freie und würdige Art der Leitung nicht möglich wurde, lag an den Zeitverhältnissen und der Standesentwicklung. Das Berliner Deutsche Theater blieb jedenfalls eine reine Privatgesellschaft, zu der der preußische Staat nur als Aufsichtsführender in Beziehung trat. Eine Anzahl von bedeutenden Darstellern hatte sich 1883 mit Dr. August Förster, dem einstmaligen

Digitized by Google

Leipziger Stadttheaterdirektor und Adolf l'Arronge, der das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater gekauft hatte, zusammengefunden. Dort lag die Operette in den letzten Zügen und die Vereinigung, der außer Förster und l'Arronge noch Siegwart Friedmann, Ludwig Barnay, Friedrich Haase und bis kurz vor dem eigentlichen Anfang Ernst Possart angehörten, beschloß für Berlin ein neues Schauspielhaus zu schaffen. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in der Schumannstraße wurde neu hergerichtet, und am 29. September 1883 ging „Kabale und Liebe" unter l'Arronges Direktion und Försters Spielleitung zum ersten Male über die Bretter. Berlin war nicht überwältigt, denn das Neue war nur feineren Augen sichtbar. Förster hatte viel von den Meiningern gelernt, war aber doch in Laubes Schule einst so erzogen worden, daß er die Übertreibungen der Meiningerei zu vermeiden wußte. Das Beste an der Vorstellung blieb eine edle Einfachheit, das Fehlen jeglicher Deklamation. Barnay spielte den Präsidenten, Haase den Hofmarschall von Kalb, Friedmann den Wurm, Förster den Musikus Miller, Anna Haverland die Lady Milford, Auguste Schönfeld die Frau Millerin, Yolanthe Ramazetta die Luise. Verheißungsvoll für die Zukunft war einzig der Ferdinand, Joseph Kainz. Während der ersten Spielzeit, nach deren Verlauf Barnay und Haase nicht zum Unheil des Unternehmens aus dem Verbande ausschieden, hielt sich der Spielplan der Bühne in den Grenzen, die man von einem guten Stadttheater gewöhnt war. Zwar kam Goethe mit „Iphigenie", Kleist mit dem „Zerbrochenen Krug", Schiller noch mit „Don Carlos" und den „Räubern" zu Worte, zwar spielte man „Lear", „Othello" und „Romeo und Julia", und bot Engels Gelegenheit als Wirt in „Minna von Barnhelm" nicht zu gefallen, aber im übrigen begnügte man sich mit Gutzkow, Hackländer, Heyse und Laube, mit Scribe, Sardou und Ohnet, kurz dem, was Laube die „Hausmannskost" der Bühne genannt hatte. Und auch in den späteren Jahren der Direktion l'Arronge kommt die Spielfolge über eine geringe Anzahl literarischer Werke nicht hinaus. L'Arronge selbst wird natürlich viel gegeben, daneben Lubliner, Lindau, Blumenthal, Gottschall, die Birch-Pfeiffer. Auch schwere dramaturgische Fehler begeht man, so eine Mißhandlung des zweiten Teiles vom „Faust", eine Kürzung von Gerhart Hauptmanns „Einsamen Menschen" um den ganzen dritten Akt. Aber man spielt auch Grillparzer.

Digitized by Google

und bringt Hebbel zu starken Wirkungen. „Die Darstellungen von ‚Don Carlos', ‚Romeo und Julia', ‚Die Jüdin von Toledo', ‚Maria Magdalena', ‚Herodes und Mariamne', ‚Weh dem der lügt', bezeichnen Höhepunkte des Stils der ersten Periode dieser Bühne." Ibsen, wohlgemerkt, fehlte noch.

Der Stil des Deutschen Theaters erwies sich im höchsten Grade bildsam für den künstlerischen Nachwuchs, der hier emporkeimte. Georg Engels' komische Urwüchsigkeit und liebenswürdige Rauheit wurden hier abgeschliffen, Otto Sommerstorff, Arthur Kraußneck, Max Pohl, Franz Schönfeld, Max Pategg, Hermann Nissen, Marie Pospischil, Luise von Pöllnitz, Teresina Geßner und vor allem Else Lehmann und Agnes Sorma gingen von dieser Bühne aus. Die Stützen der Gesellschaft waren Kainz, die Sorma und die Niemann. Kainz war von Förster am Leipziger Stadttheater ausgebildet worden, hatte dann drei Jahre bei den Meiningern, drei in München gewirkt und schon beim Gastspiel der Meininger in Berlin als Prinz von Homburg, als Kosinsky außerordentliche Hoffnungen erweckt. Sie erfüllten sich nun, denn Kainz besaß alles, was der Nervenschauspieler, der Impressionist braucht: eine biegsame, schmale, katzenhaft geschmeidige Gestalt, die wie eine Damaszener Klinge aufschnellen konnte, eine Stimme, die alle Register von fauchenden Fisteltönen bis zum niederwuchtenden Baß ziehen konnte, ein Händespiel voll unnachahmlich vielseitiger Beredsamkeit und ein einnehmendes, krankhaft bleiches Antlitz, dem zwei seltsam leuchtende Augen einen Stich ins Hinfällige, Sieche verliehen. Und dazu kam sein seltener Verstand und ein Reichtum der Seele, der jeder seiner Gestalten unmittelbarstes Leben verlieh. Den stärksten Eindruck machte Kainz als Sprecher. Schon Richard Wagner hatte verlangt, das Redezeitmaß auf der Bühne um das Doppelte zu beschleunigen. Kainz wurde dieser Forderung gerecht. In seiner Sprechweise gab es kein wohliges Ausruhen auf dem Wort; jagend eilte sie dem Sinneshöhepunkte zu, um nach kurzem Verweilen ebenso rasch dem Sinnesschluß des Satzgefüges zuzusinken. Diese Art konnte sich nur ein Meister des Verstandes erlauben, einer der sinnenfällig trotz alledem zu betonen verstand. Im Munde seiner Nachahmer — und die Sprechweise von Kainz wurde schnell in Deutschland Mode — wurde solche Art zur Künstelei, die oft jedes Verständnis des gesprochenen Wortes ertötete. Jahrelang hatte man nach Kainz' erster

Digitized by Google

Wirksamkeit in Deutschland oder wenigstens in Berlin kein gutgesprochenes Wort gehört. Auch für den Künstler selbst lag eine Gefahr hier nahe, und er ist ihr nicht immer entgangen. Bei Wiederholung von Stücken, auf Gastspielreisen, geriet er nur zu leicht in ein bloßes Abhaspeln der Rede, dem seelische Erregungen als treibende Ursachen fehlten, Kainz „markierte" und war dann nur noch der Schatten seiner selbst.

Neben ihm stand in brennender Schönheit und mädchenhafter Anmut zugleich Agnes Sorma, „die nie besser war, als wenn sie, schön und herzensklug, aber hymnusarm und mehr empfindungszart als empfindungsstark, die anschmiegsame Frau ohne Geist — auf welcher Altersstufe und welcher Verkleidung immer — darzustellen hatte. Das Bild eines naiv-koketten Weltkindes zeichnete sie in stillen, wundersein abgetönten Aquarellfarben, mit ungreifbaren Nuancen, von einem Flor umflossen, einem zitternden Hauch umweht". (Jacobsohn.) Ihre Christine in Schnitzlers „Liebelei", ihre Jüdin von Toledo, ihr Käthchen von Heilbronn, ihre Katharina Shakespeares waren von berückender Menschlichkeit. Die dritte unter den Großen des Deutschen Theaters, Hedwig Niemann, entwickelte sich zur Stütze der neu erstehenden Bühnenwerke von l'Arronges Gnaden. Was sie an Reichtum der Seele zu vergeben hatte, das mußte sie an Eintagsgestalten kleiner Hausdichter verzetteln.

Mit solchen Künstlern beherrschte das Deutsche Theater fünf Jahre lang das begeisterte Berlin. 1888 ging August Förster als Direktor an die Wiener Burg, und eine Reihe tüchtiger Künstler siedelte an das eben von Blumenthal begründete Lessingtheater über. Damit war die erste Blüteperiode des Theaters, das l'Arronge noch bis 1894 leitete, vorüber. Dem Lessingtheater gelang es damals weder in bezug auf Spielplan noch auf Darsteller eine wirklich führende Stellung zu erwerben. Zwar bemühte es sich mit allen Kräften um Anzengruber und vor allen Dingen um den seit 1881 in Berlin nicht mehr gespielten Ibsen, der durch einige der Zensur geradezu abgerungene Aufführungen der „Gespenster", der „Wildente" und von „Rosmersholm" im Residenztheater, unter Anno und Lautenburg, seit 1887 hoch zeitgemäß war. Hier führte sich Emanuel Reicher als glänzender Ibsendarsteller und Vertreter eines neuen psychologischen Realismus, einer wundervollen Gesprächsbehandlung ein. Aber zu einem einheitlichen Stil konnte weder diese Bühne noch irgend-

Digitized by Google

eine andere, etwa das von Ludwig Barnay geleitete Berliner Theater, kommen, weil keine ihre Darsteller zu halten vermochte. Ein Stab glänzender Schauspieler war in Berlin vorhanden, aber er zog heimatlos hin und her. Wie sollte da das Zusammenspiel des Deutschen Theaters noch irgendwo erreicht werden? Und auch dort fing es an abzubröckeln. Agnes Sorma ging 1890 zu Barnay über, ebenso Kainz, der nach kurzer Frist vertragsbrüchig wurde und eine Amerikareise antrat. Bis 1899 gehörte er dann wieder dem Deutschen Theater, seit jener Zeit, bis zu seinem viel zu frühen Tode († 1910), zählte ihn die Burg zu den ihren, während Agnes Sorma mehr und mehr zur heimatlosen Virtuosin geworden ist.

Besser waren nach der Seite des Zusammenspiels die Hof- und Provinztheater dran, sofern ihre Leitung nicht jeglicher dramaturgischen Unternehmungslust bar war. Und wirklich arbeiteten sich ein paar Theater zu achtunggebietender Höhe empor. Die Meininger hatten nicht umsonst gewirkt; der Impressionismus der Schauspieler, der in Berlin zur alleinseligmachenden Gepflogenheit ward, ließ sich von einsichtiger Spielleitung die rechten Grenzen anweisen, und ging man der jungen Literatur nicht ängstlich aus dem Wege, so waren schöne Erfolge zu erzielen. Stuttgart, unter Feodor Wehl ein Durchschnittstheater, war seit 1884 von Julius Werther stetig nach aufwärts entwickelt worden. Aber erst unter der Intendanz des Freiherrn Joachim von Putlitz (1891) stellte es sich mit Dresden, von 1894—1919 unter Leitung des Grafen Nikolaus von Seebach, was Bildung des Spielplanes anlangt, ins erste Treffen. Beide Bühnen wagten es, als Hoftheater Björnsons „gefährliches" Schauspiel „Über unsere Kraft" zu spielen, beide öffneten der dichterischen Gegenwart bereitwillig ihre Pforten. Otto Ernst und Otto Erler wurden in Dresden entdeckt, wo Meyer-Waldeck und Zeiß als Dramaturgen, der letztgenannte von 1912—1916 als künstlerischer Leiter mit der hausbackenen Gemütlichkeit des früheren Spielplans gründlich aufräumten. Maeterlinck wurde dort lange vor Berlin gespielt, und eine ganze Reihe von dramatischen Erstlingen hob man aus der Taufe, deren Namen die großstädtische Presse beharrlich totschwieg, bis sie sich einer Wiedertaufe mit Spreewasser, nicht ungebärdig unterzogen. Unterstützt wurden die Bemühungen der Theaterleitungen durch ein ausgezeichnetes Zusammenspiel. In Stuttgart wirkten und wirken zum Teil noch August Ellmenreich, Luise Dumont,

Digitized by Google

August Junkermann, Alexandrine Rossi, in Dresden Pauline Ulrich († 1915), Klara Salbach, Paul Wiecke, seit dem Tode von Kainz vielleicht der beste deutsche Hamlet, Carl Wiene († 1912), Ludwig Stahl († 1908), Friedrich Lindner und Lothar Mehnert. Auch Karlsruhe, das während der Intendanz von Gustav zu Putlitz vornehmlich die Oper mit Felix Mottl († 1911) an der Spitze pflegte, ließ sich unter der Intendanz von Albert Bürklin das Schauspiel angelegen sein. Eugen Kilian bestrebte sich als Dramaturg und Spielleiter, der modernen Dichtung neben den Klassikern eine gebührende Stellung einzuräumen und Bürklins Nachfolger, August Bassermann (seit 1904), sieht wie sein Vorgänger das Ziel seiner Bestrebungen in einem möglichst ausgeglichenen Zusammenspiel. In ähnlicher Richtung ging die Entwicklung in München, wo Possarts Nachfolger, Albert von Speidel († 1912) neben der bisher einseitig bevorzugten Oper das Schauspiel mit einem Stabe ausgezeichneter Künstler, wie Friedrich Basil, Matthieu Lützenkirchen, Alois Wohlmuth, Marie Conrad-Ramlo, Anna Dandler u. a. m. zu neuer Blüte brachte. Das Dessauer Hoftheater nahm unter persönlicher Betätigung des Herzogs Friedrich II. einen starken Aufschwung, namentlich als Wagnerbühne. In Hamburg kam es 1900 zur Begründung des Deutschen Schauspielhauses, eines zuerst von Alfred Freiherrn von Berger, dann von Carl Hagemann geleiteten Gesellschaftsunternehmens, das vorzugsweise das neuere Drama pflegt. Hier wirken Künstler wie Adele Doré, Robert Nhil und Karl Wagner. Das 1912 eröffnete neue Thaliatheater setzt unter der Direktion Bachur die alten guten Lustspielüberlieferungen dieser Bühne mit Albert Bozenhard und Centa Bré an der Spitze fort. In Leipzig wirkte Max Martersteig als Intendant, der sich in Köln als Theaterleiter einen Namen gemacht hatte. Ihm folgte Meyer-Waldeck, während Zeiß 1916 die Leitung der Frankfurter Bühnen und 1920 die der Münchner Staatstheater übernahm. Das Burgtheater wußte sich im Wechsel der Direktionen unter Wilbrandt und Burckhardt wie unter Schlenther, dem einstigen überzeugten Vorkämpfer der Moderne in Berlin, auf alter stolzer Höhe zu behaupten. Georg Reimers, Alexander Römpler, Ferdinand Gregori, Amalie Schönchen, Adele Sandrock, Hedwig Bleibtreu, heute die erste Heroine deutscher Zunge, die Wessely, Karoline Medelsky und vor allem Friedrich Mitterwurzer — dieser zum dritten Male — wurden ihm gewonnen.

Digitized by Google

Friedrich Mitterwurzer war nicht der größte, denn er starb kaum 53jährig am 13. Februar 1897, ehe er künstlerisch sich vollendet hatte, aber der genialste Schauspieler, den Deutschland je besessen hat. Er hatte das proteisch wandelbare Naturell eines Ludwig Devrient, die sprühende Lebhaftigkeit Dawisons und die dämonische Größe Matkowskys in einer Person. Er war der geborene Schauspieler, in dem alle seine Rollen ihr eigenes starkes persönliches Dasein lebten. Er wirkte wie aus einer Hypnose heraus. Max Martersteig erwähnt, um ihn als darstellerische Erscheinung zu erklären, eine eigene Äußerung Mitterwurzers über sein künstlerisches Schaffen. Da heißt es: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensäußerungen nicht ‚vor' mir sehe, sondern ‚in' mir. Was ich sein soll, und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein." Auch ihm winkten verführerisch die Lorbeeren des Virtuosentums, aber seine starke Natur ging nicht in toter Form zugrunde; so zuchtlos er schien, er wußte sich immer wieder zu bändigen. Das Burgtheater, dem er während verschiedener Stufen seiner Entwicklung angehörte, verdankt seiner schier grenzenlosen Vielseitigkeit vor allem einen Gewinn: Ibsen. Mitterwurzer hat diesem Dichter und damit der Moderne in Wien den Boden bereitet. Den Wienern „hatte Ibsen als die ungeheuerliche Sphinx gegolten, von der man ebensoviel Unheil für die Moral wie für die Kunst befürchtete. Hier wurde Mitterwurzer der Ödipus: er löste die Rätsel und stürzte das Phantom der Ungeheuerlichkeit und Maßlosigkeit in den Abgrund. Auf das leere Postament aber stellte er den großen, klaren Dichter. Das Burgtheater war dem neuen Drama erobert". (Martersteig.) Schlenthers Nachfolger. Alfred von Berger († 1912), erfüllte nicht ganz die Erwartungen, die man an seine Berufung ge-

Digitized by Google

knüpft hatte. Er versuchte hin und her, ohne zu einem vollen Erfolge zu kommen. Hugo Thimig unternahm es nach ihm, Stil und Überlieferung der Burg zu wahren. Nach seinem Rücktritt folgte eine noch heute andauernde Zeit fortwährender Notbehelfe.

In Berlin, dem eigentlichen Mittelpunkte deutschen literarischen und theatralischen Lebens, dort, wo mit dem aufkommenden Echten und Bedeutungsvollen auch die Schreinwerte gemacht wurden, hatte seit der ersten Blütezeit des Deutschen Theaters der Kampf um die neue Kunst nicht geruht. Mehrfach war der Versuch gemacht worden, über den Stil und namentlich den Spielplan des Deutschen Theaters hinauszukommen. Man wollte Ibsen mehr gepflegt sehen, und nach dem Muster von Antoines Théâtre libre, das 1887 in Berlin mit starkem Eindruck gespielt hatte, entstand 1889 der Verein „Freie Bühne" in der ausgesprochenen Absicht, der abseits des Landläufigen stehenden Dichtung eine Heimstätte zu bereiten. Maximilian Harden, Theodor Wolff, Paul Schlenther, die Brüder Hart, Fritz Mauthner und Otto Brahm wirkten aufs eifrigste für den Gedanken, und am 29. September 1889 fand die erste Vorstellung, Ibsens „Gespenster", im Lessingtheater statt. Absichtlich hatte man für die mittags stattfindenden Vorstellungen ein Haus nicht gepachtet, sondern man wollte es von Fall zu Fall mieten, wie man die Schauspieler für jede einzelne Vorstellung von neuem verpflichtete, um stets die Auswahl unter den Besten zu haben. Die Vorstellungen der Freien Bühne waren literarische Ereignisse. Am 20. Oktober folgte als zweite Tagesvorstellung der Gesellschaft Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", die dem Dichter trotz einer auf den Theaterskandal hinarbeitenden Gegnerschaft einen großen Erfolg brachte und ihn mit einem Schlage berühmt machte. Weitere bedeutungsvolle Aufführungen waren „Die Macht der Finsternis" von Tolstoi, Anzengrubers „Viertes Gebot", „Der Vater" von Strindberg, das Musterwerk des Naturalismus „Familie Selicke" von Holz und Schlaf und Dramen von Zola, Henri Becque und Hartleben. Mit außerordentlichem Glück und Geschick wußte Brahm seine Darsteller bei den verschiedenen Berliner Bühnen zu finden: Josef Jarno, Rosa Bertens, Emerich Robert, Agnes Sorma, Kainz, Gustav Kadelburg, Emanuel Reicher, „der so etwas wie der Ziehvater der modernen Schauspielkunst geworden ist", Else Lehmann in ihrer ganz ursprünglichen Naturechtheit und den blutjungen Rudolf Rittner, diese so „heftig

Digitized by Google

aufs Wirkliche gerichtete Dorfjungennatur", die sich namentlich in der lebensvollen Darstellung Hauptmannscher Menschen oberschlesischer Herkunft fortentwickelte.

Mit den Aufführungen der Freien Bühne hatte der Naturalismus sich durchgesetzt. Es gab nunmehr in Berlin eine Bühne, wo auch das freieste der freien Kunstwerke eine Feuerprobe vor dem Publikum erhoffen durfte. Allerorten in Deutschland wuchsen ähnliche dramatische Vereine empor; in Berlin selbst entstanden eine ganze Reihe derartiger Unternehmungen, die hie und da einen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen hatten. Im Oktober 1890 begründeten Bruno Wille, Julius Türk und Wilhelm Bölsche die „Freie Volksbühne", die im Ostend-Theater mit den „Stützen der Gesellschaft" ihre Arbeit begann. Von ihr, der man eine stark sozialistische Tendenz nachsagte, spaltete sich mit Bruno Wille die „Neue Freie Volksbühne" ab, der es auf eine Kunstpflege ohne Nebenabsichten ankam. Sie spielte alle Neueren, also Ibsen, Tolstoi, Gogol, Zola, aber auch die Klassiker und Hebbel, Ludwig, Anzengruber und Kleist. Die erste ständige Volksbühne schuf 1894 Dr. Raphael Löwenfeld († 1910) mit dem Schillertheater, das schon 1902 eine Zweigbühne im Norden der Stadt eröffnen konnte. „In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volke eine Kunst zweiten Ranges zu bieten, die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrtsgesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schillertheater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist." (Martersteig.) Seit 1914 besteht ein eigenes 2000 Besucher fassendes Haus der Neuen Freien Volksbühne im Theater am Bülowplatz unter Leitung von Friedrich Kayßler.

Von den großen Berliner Bühnen trat jetzt wieder das Deutsche Theater in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit. An l'Arronges Stelle war 1894 Otto Brahm Direktor geworden, der diese Bühne nunmehr ganz dem überzeugten Naturalismus dienstbar machte. Wieder, wie 1883 eröffnete „Kabale und Liebe" die Spielzeit, aber an Stelle von Kainz war Rudolf Rittner getreten. War er der beste

Digitized by Google

Fuhrmann Henschel, so wurde Else Lehmann die überzeugendste Rose Bernd. Neben diesen beiden wirkten noch Hermann Nissen, Emanuel Reicher, Oskar Sauer als Musterbild rassereiner Durchschnittsmenschen, Hermann Müller, Luise Dumont und Irene Triesch hervorragend an Brahms Bühne. Wie ehedem waren die Schauspieler und das Zusammenspiel das Wertvollste am Deutschen Theater. Man leistete darstellerisch schlechthin Unübertreffliches und entwickelte eine Lebenswahrheit, auf die sich mit Recht Zolas den großen Italienern geltende Worte anwenden ließen: „Sie kommen herein, sie sagen, was sie zu sagen haben und gehen ganz einfach wieder hinaus, ohne sich irgendwie zu bemühen, die Augen auf ihre werte Person zu lenken." Nur die Spielfolge ließ Wünsche offen. Brahm († 1912) pflegte Hauptmann und Ibsen, Dreyer und Sudermann, hielt auch Umschau unter den Klassikern, aber einen der Bedeutung seiner Gesellschaft entsprechenden klassischen Spielplan brachte er nicht zustande. Er blieb literarisch einseitig; der Naturalismus und seine Begabungen waren ihm die Vertreter des echten Dramas. So gingen ihm Hauptmann, Fulda und Hartleben über Kleist und Hebbel oder gar Goethe, so verlor er, obwohl er Bühnenbilder, namentlich Innenräume von überraschender Treue seinem Publikum zu geben vermochte, doch, als der überzeugte Naturalismus sich überlebt hatte, die Führung. Die werdende Neuromantik und der Snobismus überbildeter Großstadtmenschen verlangte nach farbigeren, sinnlicheren Eindrücken, als sie sein Naturalismus zu geben vermochte. Der neue Mann für diese Bedürfnisse erstand in Max Reinhardt, der aus einem guten Episodenspieler des Deutschen Theaters der erfolgreichste Theaterleiter der Gegenwart werden sollte.

1901 begründete er, durch Wolzogens Überbrettl angeregt, das Kleine Theater mit Künstlern wie Emanuel Reicher, Rosa Bertens, Gertrud Eysoldt und Luise Dumont, 1903 eröffnete er das Neue Theater, und seit 1905 herrschte er auch im Deutschen Theater, während Brahm 1904 das Lessingtheater übernahm und sich für eine Reihe von Jahren Albert Bassermann vom Berliner Theater gewann, einen Darsteller mit kranker, brüchiger Stimme und doch einen der innerlichsten und lebenswahrsten Schauspieler des ganzen Zeitraums. Brahms Nachfolger im Hause auf der Schumannstraße war bis 1905 der vielgewandte Paul Lindau. Nach Brahms Tode 1912 entwickelten sich Viktor Barnowsky, Rudolf Bernauer und

Digitized by Google

Georg Altman oft als Leiter von zwei bis drei Häusern zugleich zu beträchtlichen Wettbewerbern um Reinhardts führende Stellung.

Reinhardt hat das Farbige auf der Bühne zu Ehren, vielleicht zu allzu großen Ehren gebracht. Auch er strebte Lebenstreue an, beschränkte sich aber nicht nur auf Innenräume wie in seiner Aufführung von Gorkis „Nachtasyl", sondern legte den Nachdruck seiner Tätigkeit ebensosehr auf das Landschaftliche und stellte das Ganze in einen aus der Stimmung des aufzuführenden Dramas heraus geschaffenen Rahmen, für dessen künstlerischen Wert die Namen der Maler Walser, Orlik, Roller, Knoetel, Czeschka, Ludwig v. Hofmann und Ernst Stern sprachen. Alle Künste wurden zum Schmuck des Bühnenbildes, zur Hebung des Gesamteindrucks herangezogen. Musiker von Rang und Ruf wie Humperdinck und Pfitzner brachten die im klassischen Drama notwendige Begleitmusik in edler, auf das Ganze abgestimmter Form, und eine ganze Anzahl von Dramaturgen, unter denen Richard Vallentin († 1908) der bedeutendste war, walteten ihres Amtes. So konnte Reinhardt mit einem vorwiegend nichtdeutschen Spielplan und Darstellern wie Rudolf Schildkraut, Kayßler, Reicher, Wegener, Girardi, Winterstein, Moissi, Pagay und Engels († 1907), der neben Vollmer am Königlichen Schauspielhaus und Schweighofer († 1912) jetzt der beliebteste Komiker der deutschen Bühne war, mit Schauspielerinnen wie Gertrud Eysoldt, Rosa Bertens, Luise Dumont, Lizie Höflich, Tilla Durieux und Hilde Wangel Aufführungen herausbringen, die in bezug auf Naturtreue, Stimmung und Zusammenspiel einen kaum sonst erreichten Höhepunkt darstellten. Wilde und Gorki, Wedekind und Hugo von Hofmannsthal, Strindberg und Shaw, Hermann Bahr und Maeterlinck führten ihn zum Ruhme wie er sie zu Theatersiegen von kaum glaublicher Stärke. Aber sein Ehrgeiz ging höher. Er wollte auch einen klassischen Spielplan nach seinen Grundsätzen schaffen. Auch da sollte ein jedes Werk aus seinem Boden herauswachsen, seinen ganz eigenen Pulsschlag haben, in seinen tiefsten Lebensbedingungen erfaßt werden. Der Versuch gelang mit Lessings „Minna von Barnhelm", glückte auch noch mit dem „Sommernachtstraum" von 1905, der über 200 mal wiederholt werden konnte. Damit aber war Reinhardt eigentlich schon bei englisch-amerikanischen Verhältnissen angelangt. Nun hieß es auf neue großartige Reizmittel zu sinnen, wenn kein Rückschlag eintreten sollte; seine geniale Ein-

Digitized by Google

fühlungskraft mußte sich jetzt auch geschäftlichen Rücksichten dienstbar machen, und die Folge waren künstlerische Verluste. Zwar sah man 1905 den „Kaufmann von Venedig" in unvergeßlicher Schönheit, bald schlossen sich glänzende Vorstellungen vom „Käthchen von Heilbronn", von Shakespeareschen Dramen und vor allem Lustspielen an, und die 1906 in einem Nebenhause der Schumannstraße eröffneten, für ganz feine und stille Wirkungen berechneten „Kammerspiele" erweckten begeisterte Anteilnahme. Aber den schärfer Sehenden entging doch nicht, wie vieles auf den Bluff hingearbeitet war, wie den lauthinhallenden Erfolgen nicht immer die stark innere Wirkung entsprach. Reinhardt entwickelte sich im Laufe der Jahre immer mehr zum Unternehmer größten Stils, der die Arena des Zirkus Schumann, das Theater der Fünftausend, mit dem Berliner Großen Schauspielhause seinen Zwecken dienstbar machte und in Deutschland, Frankreich und England, während des Krieges auch in Holland, Schweden und der Schweiz, so etwas wie ein großer Zauberer für Massenwirkungen wurde. Die Londoner Miracle-Aufführung von 1911 und die Vorstellungen im neutralen Ausland bedeuten bis jetzt wohl seine größten Triumphe, aber Hoffnungen auf eine innere Weiterbildung lassen sich an solche Erfolge nicht mehr knüpfen, zumal Reinhardt durch seine Gastspiele genötigt ist, die Vorstellungen in den Berliner Stammhäusern zu vernachlässigen. So stand er in seinen Anfängen als Künstler eigentlich größer da als heute, wo viele Urteilslose ihn bejubeln, und seine geschichtliche Bedeutung für die Theaterkunst wird er wohl kaum mehr zu steigern wissen.

Ein Ereignis von richtunggebender Bedeutung war im Frühling 1906 das Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters. Der beispiellose Erfolg, den die russischen Künstler in Berlin, Dresden, Wien und anderen deutschen Städten davontrugen, gab zu denken. Waren unsere Schauspieler, unsere Spielleiter im allgemeinen um so viel schlechter als die der Russen? Nein, die Gründe für das damals uns wieder bewußt werdende Erstarren unserer Schauspielkunst, von einzelnen Glanzbühnen natürlich abgesehen, lagen anderswo. Unsere Theater sind, mit wenigen Ausnahmen, Geschäftstheater geworden, müssen von Unternehmern oft großen Stiles geleitet sein, für die das im feinsten Sinne Künstlerische erst in zweiter Linie kommt. Und auch die paar Hof- und Staatstheater, denen

Digitized by Google

es um literarischen und darstellerischen Namen zu tun ist, sind an ihren Haushaltplan gebunden, müssen Rücksichten nehmen, sind womöglich Beeinflussungen von oben her unterworfen, die in persönlichen Geschmacksrichtungen, nicht aber in wirklich literarischem Verständnis ihren Ursprung haben. Da ist es schwer, einen guten Spielplan, ein gutes Zusammenspiel zu bewahren. Der Herzog von Meiningen vermochte es einst, weil er ein geborener Künstler war und weil ihm die Mittel, seine Gedanken zu verwirklichen, zur Verfügung standen. Den Russen erging es ähnlich. Welches deutsche Theater kann 180000 Mk. in eine Aufführung des „Julius Cäsar" stecken, welche Bühne, abgesehen von Berlin, würde mit vier oder fünf Dramen, die auf oft achtzig und mehr Proben vorbereitet worden sind, einen Winter hindurch bestehen können. Es waren eben zum Teil viel günstigere Bedingungen, unter denen die Moskauer ihre Arbeit begannen.

Ihre Bestrebungen nach einer neuen künstlerischen Wirklichkeit gingen natürlich auf die Meininger, die ja in Rußland große Siege gefeiert haben, zurück. Aber inzwischen war in Rußland die große Stiltragödie im Schillerschen Sinne, die Alexei Tolstoi angestrebt hatte, vom modernen Stimmungsdrama überholt worden, von der wenig dramatischen aber echt dichterischen Kunst eines Tschechow, eines Gorki. Und in der Sicherheit, mit der die russische Truppe den ganzen Stimmungsgehalt einer Dichtung erschöpfte, die außerhalb der eigentlichen Handlung liegende, die Menschen und ihr Tun aber bedingende Umwelt zur Wirkung, bisweilen zur entscheidenden Wirkung heranzog, lag ein bei uns damals nur von Brahm und Reinhardt erreichter ungeheuerer Fortschritt.

Man lächelte damals über unsere Schauspieler. Ganz mit Unrecht. Es wäre töricht, wenn wir behaupten wollten, wir hätten keine oder nur wenige Künstler von der Bedeutung jener Moskauer Gäste. Wir haben im Gegenteil einen ganz ausgezeichneten Schauspielerstand in Deutschland, der unter so hochbefähigten Regisseuren wie Stanislawski ganz sicher ähnlich Hervorragendes leisten würde, wenn er zu dem erzogen werden könnte, was die Russen vor ihm voraus hatten, zu darstellerischem Gemeinschaftsgefühl. Das soll heißen: unseren Künstlern fehlt im allgemeinen die tiefe Achtung vor der Dichtung, vor ihren Mitspielern und vor dem genießenden Publikum, welche den russischen Darstellern oberster Grundsatz war. Wenn ein

Digitized by Google

deutscher Darsteller fühlt oder auch nur sich einbildet, daß er seine Mitspieler an Können überragt, so wird er sich in neunzig von hundert Fällen in den Vordergrund spielen, ohne Rücksicht auf Dichtung und Mitwirkende.

Bei Brahm und Reinhardt, an der Burg wie an unseren großen Staats- und Stadttheatern wird diese Neigung bekämpft und unterdrückt. Das Virtuosentum, das nur nach persönlichem Erfolge giert, ist in den letzten Jahren ganz entschieden zurückgegangen und an seine Stelle eine immer reifere Kunst des Zusammenspiels getreten. Es ist ja das Natürliche, daß ein Stück Leben von allen Beteiligten schlicht und kraftvoll-wirklich, soweit man es nicht mit künstlerisch erhöhtem Leben zu tun hat, dem Publikum nahe gebracht wird. Einfach menschliches Sichgeben im Ganzen macht da immer den stärkeren Eindruck als ein bewußt auf die Einzelwirkung zugeschnittenes Komödiantentum. Darum erfreuen sich auch die Volksspiele einer regen Teilnahme, mögen sie nun als Passionsspiele in Ammergau, Brixlegg oder Höritz, oder als Luther-, Hutten- und Gustav-Adolf-Spiele, als Verkörperungen irgendeines Stückes Ortsgeschichte erscheinen. Fehlen hier meist die Berufsdarsteller, so haben diese sich ein ganz neues Gebiet in den Naturtheatern erobert, wo auf dem Hintergrunde der freien Landschaft der Schauspieler von vornherein weniger auf sich als auf die Gesamtwirkung zu achten hat. Im Naturtheater sollen Wirkungen wie auf der antiken Bühne angestrebt werden. Der Darsteller ist da nur Diener am Wort des Dichters, der Gesamteindruck muß aus dem Einklang von Natur und Kunst erwachsen. Daß solche Wirkungen möglich sind, erweisen die zahllosen Berg- und Waldtheater, von denen hier nur das von Wachler begründete Harzer Bergtheater, das Freilichttheater in Hartenstein, das Oybiner Waldtheater und die Aachener Freilichtbühne genannt seien. Sie alle führen von der Künstelei zurück zur Natur und arbeiten so mit an der ewigen Aufgabe aller Schauspielkunst, verdichtetes Leben zu tiefster Wirkung wieder und wieder zu gestalten.

Die unter dem Einfluß der Heimatkunst erstarkende mundartliche Dichtung brachte einen Aufschwung des Bauerntheaters, das namentlich in Oberdeutschland viel Erfolg fand, während für das niederdeutsche Drama ständige plattdeutsche Theater begründet wurden. Der ehedem so reinen deutschen Bühnensprache erwies sich

Digitized by Google

schon seit den Tagen des Naturalismus die Betonung des Mundartlichen so gefährlich, daß 1898 Theodor Siebs seine „Deutsche Bühnenaussprache" erscheinen ließ, die eine wissenschaftliche Grundlage für ein einheitliches Deutsch schuf, ohne daß den darin erhobenen Forderungen von allen Theatern seitdem Rechnung getragen würde. Das ist ja auch schwer, wenn der Darsteller heute in einer großen Stiltragödie und morgen in einem Dialektstück zu spielen oder in einer Operette Wiener oder Berliner Herkunft mitzuwirken hat. Die Operette scheint sich in ihrem Siegeszug der Geschmacksverheerung nicht aufhalten zu lassen, zumal auch die niedriger stehenden Wandertheater sie auf ihren Abgrasungen des platten Landes pflegen. Während des Krieges hielten die verschiedenen Feldgrauen Theater auf eine gewisse Höhe ihrer Darbietungen an der Front und in der Heimat, aber mit dem Zusammenbruch kam für sie entweder das Ende, oder ihre Reste taten sich zu Schmieren zusammen, die nur noch auf das Geschäft ausgehen. Zwar hat der Sächsische Künstlerhilfsbund ein Wandertheater mit einem von Linnebach eigens erbauten Bühnenwagen und einem annehmbaren Spielplan für die Provinz eingerichtet, und die Bestrebungen des während des Krieges begründeten Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur führten zu einer Reihe wirksamer und wertvoller Schauspiel- und Singspielgesellschaften, deren Ziele auch studentische Vereinigungen wie die Nationale Theatergruppe der Tübinger Studenten von 1916 verfolgten, aber im großen und ganzen setzte sich doch mehr und mehr der geschmacklose Kitsch und mit ihm in Stadt und Land der Film durch. Namentlich seitdem bedeutende Bühnenkünstler sich bei der Vorführung von Dramen und Romanen betätigten, hat dieser nur dem Nervenkitzel dienende Theaterersatz eine riesige geschäftliche Entwicklung genommen.

Diesem Niedergang zu begegnen, fehlt es nicht an Versuchen. Paul Marsop trat für das „Deutsche Bühnenhaus" ein und verlangte für jede Mittelstadt zwei Amphitheater zu 1500 Personen für Oper und Stiltragödie und zu 900 Personen für das Kammerspiel. Hans Braudenburg verknüpfte seine Forderungen nach einer Wiedergeburt des Theaters aus dem Geiste der Nation mit dem modernen Siedlungsgedanken, und Haaß-Berkow glaubt das Heilmittel in einer schlicht-volkstümlichen Stilkunst gefunden zu haben, die, auf Ner-

Digitized by Google

venreizungen verzichtend, alte Stoffe zu einer beinahe kirchlich feierlichen Gesamtwirkung zu bringen sucht. Ebenso streben die vielerorts wiederauftretenden Marionettentheater der Puppenspieler bis zum Kasperletheater herunter, den verlorengehenden Zusammenhang zwischen Volkstum und Theater wiederherzustellen. Inwieweit das gelingt, inwieweit der rein geschäftliche Betrieb des gesamten Theaterwesens sich zugunsten einer idealen Kunstübung für das gesamte Volk wird umformen lassen, ist nicht abzusehen. Die Zeichen der Zeit sprechen für einen weiteren Niedergang des Geschmacks in der breiten Masse, so sehr auch einzelne führende Bühnen ihr Stammpublikum zu heben vermocht haben.

Hatte man zu Beginn des Weltkrieges für das Weiterbestehen der Theater gefürchtet, so zeigte sich bald, daß sie als stimmungfördernde Mittel nicht zu entbehren waren, zumal die übrigen Volksbelustigungen durch Tanzverbot und Polizeistunde stark eingeschränkt waren. Es kam zu einem ganz unerwarteten, vor allem geschäftlichen Aufschwung des Theaterwesens, der in und nach der Revolution noch zunahm. Denn nun waren mit einem Male die Schranken der Zensur gefallen, nun konnten auch die Staats- und Landestheater, von oft lästiger Bevormundung seitens der Höfe befreit, sich freier entwickeln. Dem schrankenlosen Wettbewerbe waren alle Tore geöffnet. Und die Theaterangestellten, namentlich der unteren Schichten, sahen endlich die Erfüllung alter sozialer Forderungen. Ihre oft menschenunwürdigen Lohnverhältnisse besserten sich. Das dem Arbeiter zugebilligte Mindesteinkommen gab auch ihnen ein Recht auf erhöhte Bezüge.

Daß darüber hinaus von dem leicht erregten Theatervolk Ziele erstrebt wurden, die jenseits der Grenzen des Möglichen und Nötigen liegen, ist begreiflich. Aber die Zeit besserte hier bald, was der Augenblick geschadet hatte. Die Mitbeteiligung aller Künstler, Theaterarbeiter und -angestellten an der Leitung erwies sich als untunlich. An die Stelle des einen Intendanten und Direktors traten die Künstlerräte nur, um einzusehen, daß ein Theaterbetrieb von einer Vielheit weder künstlerisch noch geschäftlich aufrechtzuerhalten ist. Wenn irgendwo *eine* sichere Hand, *ein* fester Wille von nöten sind, so sind sie es in der Theaterleitung. Darum bildeten sich die vielköpfigen Räte schnell zu Direktionen zurück, deren selbstherrliche Gelüste durch Normalvertrag und Mitgliedsausschüsse eingedämmt werden

Digitized by Google

können. Inwieweit die erreichte Freiheit auf künstlerischem Gebiete sich für Spielplan und Zusammenspiel günstig erweisen wird, muß die Zukunft lehren. Der Plan, den Theaterbesuch mehr als bisher den breitesten Schichten zu ermöglichen, wird auf dem Wege der Besucherorganisation durchzuführen versucht. In Kiel hat Dr. Max Alberty sein Haus für die ganze Spielzeit an Vereine und Körperschaften aller Art vergeben. Wenn das Theater dadurch bestehen kann und alle Kreise des Publikums zufriedengestellt werden, dürfte diese überaus schwierige Frage gelöst sein. Zweifelnder muß man der Lebensfähigkeit reiner Proletariertheater im Hinblick auf die Bedürfnisse ihres Publikums gegenüberstehen. Kommende Zeiten und die zunehmende Beruhigung des Volkes ganz allein können hier weitere ideale Möglichkeiten anbahnen.

IX. Die moderne Bühnentechnik.

Das neue, wesentlich durch den Naturalismus geförderte Schauspielergeschlecht hatte sich mit der Guckkastenbühne, wie sie im Renaissance- und Barocktheater entwickelt worden war, auseinanderzusetzen. Die Schwächen dieser Illusionsbühne lagen ja seit langem offen zutage, und das ganze Jahrhundert hindurch hatte es an Besserungsvorschlägen und -versuchen nicht gefehlt. Schon Klingemann in Braunschweig, Küstner in München, Brühl in Berlin, Marr in Hamburg hatten nach einer gewissen Wirklichkeitstreue gestrebt, und was waren die glänzenden Taten der Laube, Dingelstedt, Wagner, Georg von Meiningen anders als in irgendwelcher Form die Wirkungskraft der Dichtung mit der der Bühne zu vereinen, erhöhte und doch nicht daseinsfremde Wirklichkeit zu geben? An die Stelle des alten Kulissentheaters war für Innendarstellungen die geschlossene Raumbilder ermöglichende Panoramabühne getreten, auf der die Meininger für die bisher nur gemalten Ausstattungsstücke wirklich körperliche Gegenstände einsetzten, die bald auch an Stelle der gemalten Schlußprospekte und Seitenwände ausgesteifte Versatzstücke erhielt. Aber für Schauplätze im Freien war man noch auf die alte Kulissen- und Soffittenbühne mit dem gemalten Prospekt im Hintergrunde und einzelnen Versatzstücken angewiesen, bis Brandt 1869 in München den ewigen Prospekt oder Rundhorizont erfand. Diese in U-form um die ganze Bühne gespannte helle Leinwand-

Digitized by Google

fläche erweckte im Zuschauer den Eindruck sich ins Weite verlierender offener Landschaft auf allen Seiten und konnte ohne den Schlußprospekt und die Kulissen mit Soffitten vereinigenden Bögen nur mit Versatzstücken gebraucht werden. Geeignete Beleuchtungsanlagen und plastische Dekorationen, die bei Reinhardt nach englischem Muster bis zu wirklichem Rasenteppich und wirklichen Bäumen sich steigerten und so den Bühnenausschnitt zum Rahmen einer malerischen Gesamtwirkung machten, vermochten hier Wirkungen von großer Bildkraft hervorzubringen, zumal der Rundhorizont nun halbkugelförmig um die ganze Bühnenöffnung herumgezogen wurde. (Abb. 14 b.)

Nur etwas mußte immer wieder stören, das von den Rampen, dem Schnürboden oder sonst irgendwoher einfallende Licht, das falsche Schatten gab und das perspektivische Mißverhältnis zwischen der Größe des Darstellers und dem Hintergrunde erst recht deutlich machte. Zwar suchte man das von den Fußrampen oder Fronten, von Scheinwerfern oder Bogenlampen ausgehende Licht dadurch so naturgetreu wie möglich zu machen, daß man nach dem Vierfarbensystem weiße, gelbe, rote und blaue Glühbirnen zu Misch- wie Einzelwirkungen verwendete und die perspektivischen Mängel durch eine möglichst starke Zusammendrängung des Spieles auf der Vorderbühne ausglich. Aber das waren Notbehelfe Heinrich Mühldorfers, Karl Brandts und Karl Lautenschlägers, bis es Fortuny gelang, ein indirektes Beleuchtungsverfahren zu erfinden, das alle Schatten und Verkürzungen in vollkommener Naturtreue wiedergibt. Er läßt die Bogenlichtstrahlen zunächst auf über Walzen rollende Seidenstoffflächen fallen, die weiß, gelb, rot, blau oder grün gefärbt sind und das gesammelte Bogenlicht zerstreuen, so daß eine dem Tageslicht sehr ähnliche zerstreute Bühnenbeleuchtung entsteht. Sind Verdunklungen nötig, so werden undurchlässige Samtbahnen über die seidenen „Schirme" gezogen. Der Dresdner Bühnentechniker Adolf Linnebach hat dies Verfahren noch vervollkommnet, indem er „die reine indirekte Fortunybeleuchtung mit halb indirektem und direktem Bogenlicht kombiniert". Auch bei den Hellerauer Schulfestspielen des Sommers 1912 wurden ähnliche indirekte Lichtversuche gezeigt.

Mit dem Fortunylicht war für die Steigerung der Wahrscheinlichkeit auf der Bühne viel gewonnen. Aber noch störten den Spielleiter wie das Publikum die langen Pausen zwischen den einzelnen Ver-

Digitized by Google

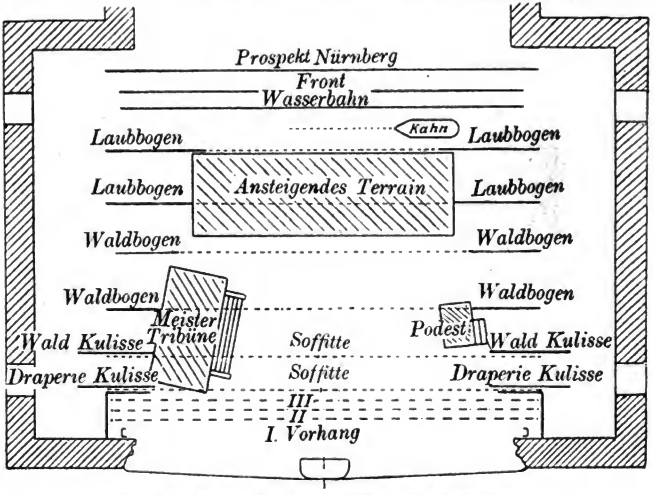


Abb. 14a. Bögensystem (Festwiese aus den Meistersingern).

wandlungen, die sehr oft der inneren Gliederung der Dichtung nicht entsprachen, noch zerriß der Lärm geräuschvoller Bühnenumbauten die Weihe der Handlung. Nur ein möglichst vollständiger Bruch mit der alten Ausstattungsart vermochte da Abhilfe zu bringen. Nach Bayreuther Muster baute man im allgemeinen den Zuschauerraum der neuen Theater amphitheatralisch aus; für die Bühnenanlagen konnte man zu einer einheitlichen Form noch nicht kommen, und die Bühnenhäuser des Wormser Festspielhauses von Otto March, der Budapester Hofoper von Robert Gwinner, des Deutschen Landestheaters in Prag, des Hallescheu Stadttheaters, der Hoftheater in Weimar 1908 und Stuttgart 1912 von Max Littmann, des Schauspielhauses in Dresden von Lossow und Kühne unter dem technischen Beirat von Adolf Linnebach — um nur einige aufzuzählen — stellen fast alle sehr beachtenswerte Sonderlösungen der Verwandlungsfrage dar.

Auf die einfachste Weise suchte Otto Devrient in Weimar die Pausenkürzung durchzuführen. Er entsann sich bei einer Neuein-

Digitized by Google

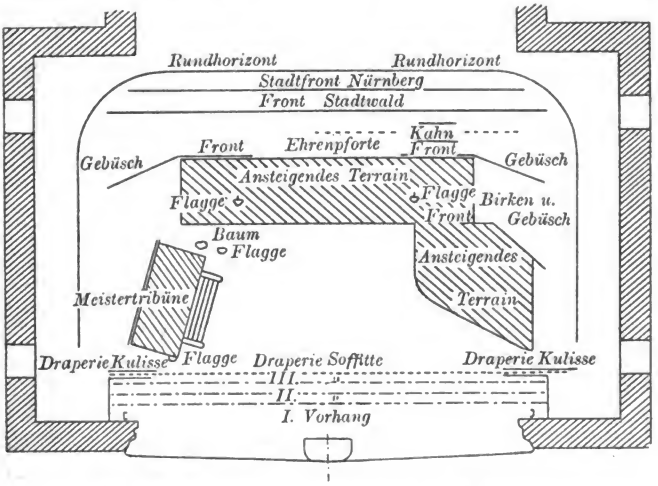


Abb. 14 b. Rundhorizontsystem (Festwiese aus den Meistersingern).

studierung des „Faust" der alten Misterienbühne mit ihrem Neben- und (hie und da auch) übereinander und brachte tatsächlich Himmel, Erde und Hölle auf einem Bühnenraume unter. Was zum Spiel gerade nicht gebraucht wurde, verhüllte er durch Wolken; um eine Darstellung im Innern der auf der Bühne sichtbaren Häuser zu ermöglichen, ließ er schnell eine Außenwand herabfallen und am Ende des Auftritts sich wieder aufrollen, kurz, ein Vorgang ging pausenlos in den anderen über. Aber sein Versuch, der dann noch am Berliner Viktoriatheater wiederholt wurde, erwies sich doch nicht als allgemein nachahmenswert. Der Raum für die einzelnen Auftritte, die man groß und würdig zu sehen gewöhnt ist, war allzu eng; man wurde die Erinnerung an den Guckkasten nicht los.

Ein anderer, namentlich für ältere Bühnenhäuser gangbarer Weg zeigte sich im „Baukastensystem", für das die Schauspielhauswerkstätten in Düsseldorf alle Einzelheiten anfertigen. Aus den immer gleichen, möglichst unbestimmt gefärbten Einzelteilen baut man in großer Schnelligkeit Säulengruppen, Pfeiler, Treppen und allerlei

Digitized by Google

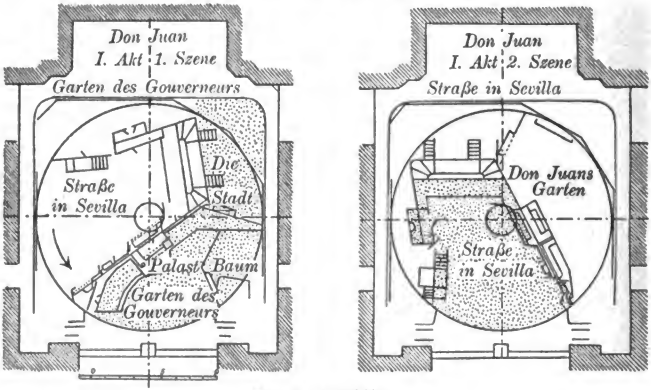


Abb. 15. Drehbühne.

Möbel auf und um und ist auch in der Lage, diese baulichen Bestandteile mit dem landschaftlichen Hintergrund zu verbinden, so daß bei vorsichtiger und nicht handwerksmäßiger Verwertung der „Bausteine" ganz lebensvolle Bühnenbilder herauskommen. Empfehlenswerter noch ist die „Schachtelbühne", die weniger tiefe Bühnenbilder in die weiter ausladenden einbaut und nach Ablauf eines geringräumigen Auftritts dessen Umrahmung bei geschlossenem Vorhang auf den Schnürboden hinaufzieht. Hagemann erreichte in Mannheim mit dieser Art bei einer Aufführung der ganzen Wallensteintrilogie an einem Abend Pausen von nur 45 Sekunden zwischen den einzelnen Aufzügen.

Ein weiterer Fortschritt war die von Karl Lautenschläger in München erfundene Drehbühne (Abb. 15), die unter Possarts Intendanz zuerst 1896 für die Aufführung von Mozartopern im Münchner Residenztheater angewendet wurde. Sie besteht aus einer kreisförmigen Scheibe, die um eine Achse drehbar ist. Diese Scheibe ist in einzelne keilförmige Teile zerlegt, welche mit ihrem vorderen Kreisabschnitt in die Bühnenöffnung sich einpassen. Während nun der eine Keil mit seiner Ausstattung dem Zuschauerraum zugewendet ist, werden die anderen Auftritte aufgebaut und nach Bedarf durch eine Drehung der Scheibe vorgeschoben. Die Bühneneinrichtung, die allerdings ein sehr großes Bühnenhaus verlangt, löst die Frage der

Digitized by Google

Pausenverkürzung ganz ausgezeichnet und ist an einer ganzen Reihe von Theatern eingeführt worden, obgleich ein großer Nachteil, die mangelhafte Ausnützung des ganzen Bühnenraumes und die geringe Tiefe des jeweiligen Bildes, nicht übersehen werden darf.

Der Tiefenwirkung suchte 1918 Gustav Dumont mit seiner „G.-D.-Bühne" aufzuhelfen. Er teilte die Scheibe der Drehbühne in ein inneres festes Feld A und ein äußeres um A fahrbares Band B. A dient als vertiefende Hinterbühne, wenn auf dem 10teiligen äußeren Band B etwa die Bilder 1, 3, 5, 7, 9 eine Fernsicht zeigen und die Benutzung des Rundhorizontes verlangen. Die auf B gestellten Bilder 2, 4, 6, 8, 10 aber bieten geschlossene Innenräume. So erreichte er Ersparnisse an Arbeitskräften, Beleuchtung und Zeit.

Auch der Berliner Bühnentechniker Friedrich Brandt hat sich um die Pausenkürzung mit der Einführung seiner Schiebe- oder Wagenbühne erfolgreich bemüht. Er fordert auf beiden Seiten der Bühne je eine „Nebenbühne", die sich durch Vorhänge und Türen schalldicht abschließen läßt. Auf einer leicht fahrbaren Plattform, einem Wagen von der Länge der Bühnenöffnung und der nötigen Tiefe wird im Raume einer der Nebenbühnen ein ganzes Bühnenbild unhörbar aufgebaut und beim Auftrittwechsel mit elektrischer Kraft vor die Bühnenöffnung gefahren, während der dort schon stehende Wagen nach der anderen Seite oder auch nach hinten befördert wird. Auch diese am Berliner Schauspielhaus zur Zeit mit einer Nebenbühne in Betrieb befindliche Einrichtung erfordert weitläufige Bühnenanlagen und damit große Kosten. Wo aber eine genügend breite und tiefe Bühnen vorhanden ist, läßt sich ganz gut der Spielraum so verengern, daß an beiden Seiten und im Hintergrunde genügend Platz für die Wagen gewonnen werden kann. (Abb. 16.)

Die seit alters üblichen Versenkungen für das schnelle Verschwinden einzelner Bühnenteile zu verwenden, geht auf den Kölner Bühnenbetriebsinspektor Albert Rosenberg sen. zurück. Ganze Bühnenbilder beseitigt mit Hilfe von Wasserkraftvorrichtungen das von Robert Gwinner in Budapest zuerst angewendete Asphaleiasystem. Man versenkte ein Bühnenbild und schob auf den leer gewordenen Platz ein nächstes vom Hinterraum des Bühnenhauses aus nach. Den sonst so wichtigen Schnürboden brauchte man nur noch für die Soffitten und Decken, die nicht mit nach vorn geschoben werden konnten. Diese Versenkbühne baute Brettschneider für das Wiener Burgtheater weiter aus

Digitized by Google

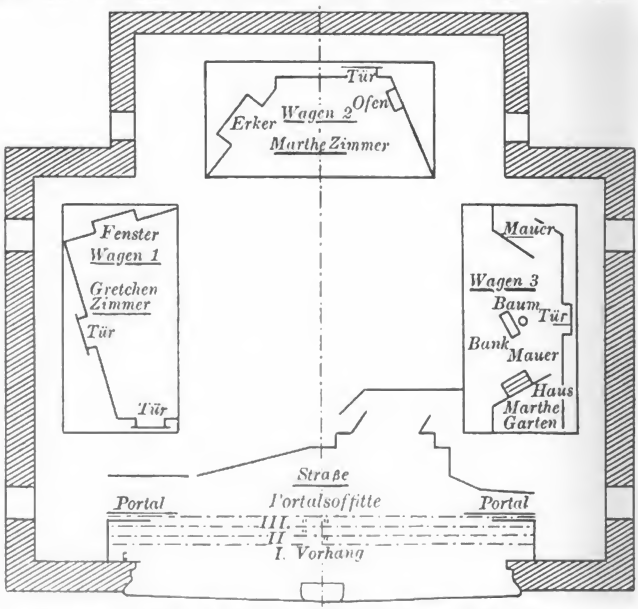


Abb. 16. Wagenbühne. Anordnung der Wagen vor Beginn der Gretchentragödie.

Stellen die neuen Landestheater in Stuttgart von Max Littmann (1912) schon insofern eine ganz neue Theaterform dar, als hier ein großes Haus für Opern und klassische Vorstellungen mit einem kleineren für intimere Wirkungen durch die Theaterverwaltungsgebäude zu einem geschlossenen Ganzen verbunden wird, so ist dies auch in bezug auf die Bühnentechnik der Fall. Die Schiebebühnenform ist mit dem Versenkverfahren so vereinigt, daß Seitenbühnen einen Aufbau der Auftritte auf Wagen ermöglichen, während ein abgespielter Auftritt rasch versenkt werden kann. Die Bühnenausmaße 21,5 × 28 m im großen und 11 × 20,6 m im kleinen Hause, sowie die Möglichkeit, den Bühnenrahmen nach Belieben zu erweitern und zu verengern, leisten allen Ansprüchen auf Raumentwicklung Genüge.

Die Vorzüge der vervollkommneten Asphaleiaeinrichtung und der

Brandtschen Schiebebühne sucht auch das Bühnenhaus des neuen Schauspielhauses in Dresden miteinander zu verbinden. Nach Adolf Linnebachs Plänen ist die aus drei hintereinander liegenden „Plateaus" von je 18 m Breite und 6 m Tiefe bestehende Bühne und ein Teil des Zuschauerraumes bis zu einer nutzbaren Höhe von 10 m unterkellert. Durch Wasserantrieb läßt sich die Bühne ganz (18×18m) oder in einzelnen Plateaus, deren vorderstes unmittelbar hinter dem verstellbaren Bühnenrahmen beginnt, um 10 m versenken und 2 m über die Bühnenhöhe heben. Um die versenkte Bühnenfläche liegen im Keller rechts und links je zwei Seitenbühnen und eine unter den Orchesterraum geschobene Vorbühne, jede in der Größe eines Bühnenplateaus (18×6). In diesem feuer- und schallsicher abgesperrten Keller werden die Auftritte auf Wagen gebaut, auf die versenkte Bühne geschoben und nach oben befördert. Außerdem ist in Bühnenhöhe noch eine Wagenvorrichtung in Plateaugröße vorhanden, die von hinten nach vorn über die ganze Bühne geschoben und als Spielplatz verwendet werden kann, wenn alle drei Bühnenplateaus versenkt werden müssen. Außer einem den ganzen Bühnenraum überwölbenden Kuppelhorizont von 30 m Breite, 20 m Tiefe und 20 m Höhe finden noch ein oben offener Rundhorizont von geringeren Ausmaßen und einzelne Planhorizonteinrichtungen Verwendung.

Aber, so meinen die gründlichen Bühnenumgestalter unserer Tage, man braucht ja die Illusionsbühne gar nicht mehr. Wir sind dank Edward Gordon Craigs Vorgang, der einfach zwischen farbig abgestimmten Vorhängen gespielt wissen wollte, dank der Arbeiten um die Shakespearebühne, dank der Erfolge des Münchner Künstler-Theaters von 1908 heute so weit, daß wir die alte Guckkastenbühne völlig entbehren können. Der Gestaltungskraft des Zuschauers ist wieder ihr heiliges Recht auf eigenes Mittun wie zu Shakespeares Zeiten eingeräumt. Wir verlangen und haben die kurze Reliefbühne, die ein scharfes Herausarbeiten des dichterischen Gehaltes eines Dramas ganz anders ermöglicht, wie die nur ausgesucht vervollkommnete alte Perspektivbühne.

Die Forderungen, die hier betont werden, sind berechtigt, aber es sind nicht die einzig berechtigten. Gewiß, zeitlos große Bühnendichtungen können auf der Illusionsbühne unter Umständen verlieren. Auf die Meininger folgte die Meiningerei und ein Shakespearesches, ein klassisches Werk überhaupt erfordert nicht unbedingt die Wirklich-

Digitized by Google

keitstreue eines Milieudramas, eines modernen Gesellschaftsstückes. Man kann bei Reinhardt Shakespeareaufführungen sehen, in denen die Macht der Bühnenbilder die Dichtung erdrückt. Da ist unter Umständen eine neue Bühnenart am Platze; aber sie soll nicht allein herrschen wollen, zumal sie ohne Schwierigkeiten in ihren Grundformen aus jedem neuzeitlich eingerichteten Illusionsbühnenraum entwickelt werden kann.

Schon Schinkel erklärte sich 1817 in seinen Entwürfen zum Neubau des Berliner Nationaltheaters gegen „eine gemeine physische Täuschung der Szene" und für „eine symbolische Andeutung des Ortes, in welchem die Handlung gedacht war". Seine Gedanken nahm E. Th. A. Hoffmann bei der Ausstattung seiner „Undine" auf. Ludwig Tieck, der ja Shakespeare ganz und unbearbeitet aufgeführt wissen wollte, machte 1836 in seiner Novelle „Der junge Tischlermeister" Vorschläge zu einem besonderen Shakespearetheater und brachte 1843 im Potsdamer Schlosse den Sommernachtstraum auf einer Art altenglischen Bühne. Nach ihm war Immermann mit dem Plane einer breiten, kreisabschnittartigen Vorderbühne, an deren Rundung die Zuschauer sitzen sollten und einer kleinen Hinterbühne hervorgetreten. Gottfried Semper setzte sich für die Verkürzung der Bühne ein, um den bildartigen Charakter einer dramatischen Vorstellung zu erhöhen. Eduard Devrient rühmte 1851 gerade diese Reliefwirkungen am Oberammergauer Passionsspiel. Aber erst 1889 verwertete der Münchner Intendant Freiherr von Perfall auf Genées Rat namentlich die Schinkelschen Anregungen und die Überlieferung von der durch einen Vorhang geteilten Vorder- und Hinterbühne der englischen Komödianten und schuf mit Jocza Savits und Karl Lautenschläger die für alle klassischen Dramen bestimmte Münchner Shakespearebühne. (Abb. 17.)

Sie wurde am 1. Juni 1889 mit einer Aufführung des „Lear" eingeweiht. Die Neuerung bestand aus einer halbkreisförmig in den Zuschauerraum hinausgebauten Vorbühne, die, ohne Ausstattung, für alle neutralen Auftritte verwendet wurde und im Hintergrunde durch einen gemalten Prospekt, einen Palastbau, abgeschlossen war. Dieser Prospekt grenzte die Vorderbühne, die durch den seitlich sich öffnenden Hauptvorhang in zwei Spielplätze geteilt werden konnte, von der um einige Stufen erhöhten Hinterbühne ab. Der Schlußprospekt der Vorderbühne war im Mittelfelde mit Vorhängen ver-

Digitized by Google

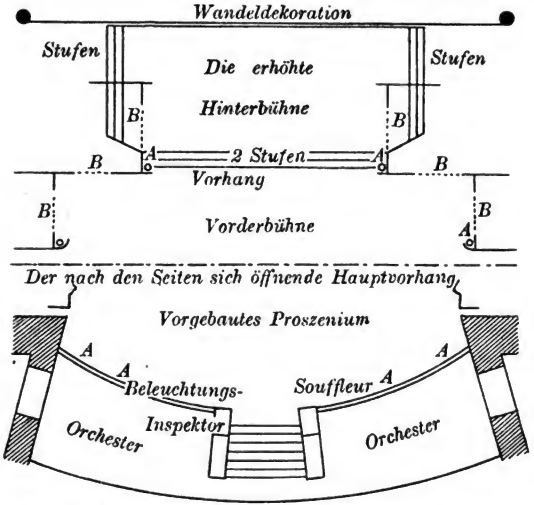


Abb. 17. Grundriß der Shakespearebühne im Münchner Hoftheater.
A Beleuchtungsapparate; *B* mit Vorhängen verdeckte Ein- und Ausgänge.

sehen, die, zurückgezogen, einen Einblick ins Innere des Palastes, die Hinterbühne, ermöglichten. Bei offenem Vorhang dieses Prospektes stellte die Bühne einen einzigen großen Raum dar, der vorn neutral und dekorationslos, im Hintergrunde mit den Mitteln der alten perspektivischen Bühnenkunst ausgestattet war. Man glaubte die Einbildungskraft der Zuschauer sei bei so nur angedeuteter Örtlichkeit imstande, sich das Ganze „geistig zu verwandeln" und übersah dabei nur, daß neutrale Vorbühne und ausgestattete Hinterbühne von vornherein ganz und gar nicht zueinander stimmen konnten. Zwar vermochte man schnelle Verwandlungen zu bewerkstelligen, konnte auch eine Reihe von Erfolgen bei klassischen Vorstellungen erzielen, aber für das moderne Milieudrama war die Bühne nicht zu brauchen, zumal der Schauspieler auf der Vorderbühne geradezu genötigt war, ins Publikum hineinzuspielen. Zu dem kam noch, daß man bei landschaftlichen Szenen die illusionslose Vorderbühne durch einen vor den Palastbau geschobenen „Laubranken-

Digitized by Google

bogen" oder einen „Felsbogen" ins Illusionsmäßige hinaushob, so die eigens geschaffene Stilisierung wieder beseitigte und sich gewissermaßen selbst verneinte. Nach einigen Jahren war infolgedessen dem Publikum dieser Versuch gleichgültig.

Aber die Hoffnung auf eine aller alten Ausstattungsmittel entratenden Musterbühne für das große Drama war damit nicht aufgegeben. 1904 spielte Ferdinand Gregori in Wien Gobineaus „Renaissanceszenen" auf stilisierender Grundlage, und im gleichen Jahre stellte Edward Gordon Craig seine Kostüm- und Szenenentwürfe für ein Stiltheater in Berlin aus. Er ging zurück auf die alte Pantomime und den Tanz, aus denen sich einst das griechische Drama entwickelte, und legte gewisse bedeutsame Größenverhältnisse zwischen den Menschen und ihrer Umgebung fest, „weil diese bei jeder Bewegung und Beleuchtung gleichbleiben. Eine Seele im unendlich kalten Weltenraum, so denkt er sich Hamlet. Die bedrückende Enge der Kerkermauern gibt das Grundthema für Gretchen im letzten Akt des ersten Teiles von ‚Faust'. Dann sucht er Farbenakkorde, die bei jedem Hin und Her auf der Bühne schön bleiben, oder solche, deren Stimmung er, der Dichtung folgend, variieren kann; dunkle Trauertöne, Braun, Purpur, Schwarz im Hintergrunde, von zarten Freudenfarben überstrahlt. Dann kommt das Dunkle vor, in das Lichte, Helle eindringend. Und plötzlich bei der Katastrophe tönt der Akkord ins Gegenteil, schwer lastend, unheilvoll von Dur in Moll übergeführt". (Graf Keßler.) Reinhardt verwendete jetzt ab und zu die kurze stilisierende Bühne, die er in einen Rausch von Farben tauchte. Zum Grundsatz aber wurden die neuen Anregungen erst in Georg Fuchs' Abhandlung „Die Schaubühne der Zukunft" erhoben. 1908 folgte dem Plan die Ausführung mit dem „Münchner Künstlertheater" von Georg Fuchs und Max Littmann.

Der Grundgedanke für diese neue Theaterart war die Wiederherstellung der inneren Einheit zwischen Zuschauerraum und Bühne und das reliefartige Gepräge der am Publikum vorüberzuführenden Handlung. Daher Amphitheater und breite, wenig tiefe (8,7 m) Bühne, die keine „naturgetreue Darstellung der Örtlichkeit, sondern nur Rahmen für das Drama sein will. Sie gliedert sich in drei Felder: eine Vorderbühne (Proszenium), eine Mittelbühne und eine Hinterbühne. Die unmittelbar an das Proszenium sich anschließende Mittelbühne, die für gewöhnlich den Spielraum bildet, wird seit-

Digitized by Google

lich und nach oben eingefaßt durch ein architektonisches Portal, das die Aufgabe hat, an Stelle von Kulissen und Soffitten den Einblick nach der Seite und nach oben zu begrenzen" und das vollkommen neutral sowohl Szenen im Freien wie im geschlossenen Raume umrahmt. Die hinter dieser Hauptbühne liegende Hinterbühne dient als Spielplatz für Fernbilder (Osterspaziergang, Prolog im Himmel) und findet im Gegensatz zur Shakespearebühne fast nur für offene Szenen Verwendung.

Mit „Faust, erster Teil", Shakespeares „Was ihr wollt", Kotzebues „Deutsche Kleinstädter", dem „Peter Squenz" von Gryphius, dem „Wundertheater" von Cervantes, der „Maienkönigin" von Gluck und einigen anderen Werken bestritt die neue Bühne ihr erstes Spieljahr so erfolgreich, daß man die stilisierende Kunst der Münchner bald anderwärts nachahmte. An den verschiedensten Theatern entstanden jetzt „neutrale Bühnen", die als fester Rahmen für ein oder mehrere Dramen bestehen bleiben sollten. In München griff man Ende 1908 in verbesserter Form den Gedanken der stilisierenden Shakespearebühne wieder auf, in Dresden, Mannheim, Hamburg, bei Reinhardt fand die kurze Bühne Verwendung — und zeigte die Schwächen des Verfahrens.

Große Massen lassen sich auf der kurzen Illusionsbühne kaum verwenden, Kampfszenen können leicht eine lächerliche Wirkung hervorrufen und die fanatische Betonung der Illusionslosigkeit konnte den Gedanken zeitigen, Shakespeares „Julius Cäsar" *nicht* im altrömischen Rahmen zu spielen, da der Dichter sich diesen ja ganz gewiß unrichtig im philologisch-historischen Sinne gedacht habe, führte auch zu der Tatsache, daß im Münchner Künstlertheater Calderons „Circe" 1912 in Kostümen à la Velasquez auftrat, weil ja Homer und Calderon eine klare Vorstellung von Circes Umwelt doch nicht gehabt hätten. Da sieht man, wie der im einzelnen fruchtbare Gedanke zur Torheit wird. Das Theater ist zur Verkörperung zeitlich gebundener und räumlich vorzustellender Handlungen da. Einem klassischen Drama die ja sowieso nicht sehr zahlreichen Hinweise auf seine Umwelt rauben und es ins Zeitlose gewaltsam hinauszurücken, heißt sein Verständnis bei einem unverbildeten Publikum erschweren. Das äußerste verstandesmäßige Ergebnis der reinen Stilbühne müßte die völlig dekorationslose Vorstellung in neutralen Kostümen sein. Nur so könnten die letzten geistigen Werte aus einer Dichtung

Digitized by Google

herausgeholt werden. Solchen Zielen strebt die Bühne des expressionistischen Dramas zu. Um rein geistige Erlebnisse aber handelt es sich im Theater gar nicht in erster Linie. Das Publikum will im bunten Bilde den Abglanz irgendwelchen ihm fernen oder nahen Lebens, will Sinneneindrücke haben, und nur verstandeskühler Snobismus, kalt-kluge Berechnung wird ihm diese Forderungen streitig machen. Darum kann eine fruchtbare Weiterentwicklung unserer Theater von einem beachtenswerten Seitentrieb nicht ausgehen. Weder die letzten Folgerungen des Münchner Künstlertheaters oder der Expressionisten noch die ins allzu greifbar Deutliche gerückte Wirklichkeitsbetonung der Illusionsbühne werden die „neue" Bühne schaffen. Sie wird von der Allgemeinheit nicht gesucht, weil sie im Grunde gar nicht gebraucht wird. Die vollendete Theatertechnik der Jetztzeit vermag mit tüchtigen Darstellern und künstlerisch empfindenden Spielleitern einem jeden Kunstwerk die Form zu geben, die das gesunde Gefühl des Publikums begehrt. Genügende Illusion, aber vor allem genügende Darstellung, die dienend sich der Dichtung unterordnet, ist nötig, um aus der Reizlüsternheit der Gegenwart hinauszukommen in die reine Luft wahrer Kunstbetätigung. Wenn alle die ehrliche Arbeit um unser Theater, von der hier geredet wurde, einst dazu führt, gerade die lautesten Bewunderer alles dessen, was eben neu ist, zu ruhigem Genießen zu erziehen, ist schon viel getan. Alle Blütenträume können doch nicht reifen, und wenn ein gesundes Volk sich nährt von seiner besten künstlerischen Kraft, wenn unsere Bühnen nicht versinken in der Not des Geschäftlichen, dann ist zwar noch immer nicht das einst von unseren Klassikern erträumte „Nationaltheater" geschaffen, aber doch eine volkstümliche Kunst vorhanden, der weder die Öde des Kinematographenspiels noch die überzüchtete Verfeinerung aufgepeitschter Bedürfnisse und Begierden etwas anhaben kann.

Digitized by Google

Teubners kleine Fachwörterbücher

bringen sachliche und worterläuternde Erklärungen aller wichtigeren Gegenstände und Fachausdrücke der einzelnen Gebiete der Natur- und Geisteswissenschaften. Sie wenden sich an weiteste Kreise und wollen vor allem auch dem Nichtfachmann eine verständnisvolle, befriedigende Lektüre wissenschaftlicher Werke und Zeitschriften ermöglichen und den Zugang zu diesen erleichtern. Dieser Zweck hat Auswahl und Fassung der einzelnen Erklärungen bestimmt: Berücksichtigung alles Wesentlichen, allgemeinverständliche Fassung der Erläuterungen, ausreichende sprachliche Erklärung der Fachausdrücke, wie sie namentlich die immer mehr zurücktretende humanistische Vorbildung erforderlich macht.

Mit größeren rein wissenschaftlichen Nachschlagewerken können die kleinen Fachwörterbücher namentlich hinsichtlich der Vollständigkeit natürlich nicht in Wettbewerb treten, sie verfolgen ja aber auch ganz andere Zwecke, durch die Preis und Umfang bedingt waren. Den allgemeinen Konversationslexika gegenüber bieten sie bei den sich ohnehin mehr und mehr spezialisierenden auch außerfachlichen Interessen des Einzelnen Vorteile insofern, als die Bearbeitung den besonderen Bedürfnissen des einzelnen Fachgebietes besser angepaßt und leichter auf dem neuesten Stand des Wissens gehalten werden kann, als insbesondere auch die Neu- und Nachbeschaffung der einzelnen abgeschlossene Gebiete behandelnden Bände bedeutend leichter ist als die einer Gesamt-Enzyklopädie, deren erster Band gewöhnlich schon wieder veraltet ist, wenn der letzte erscheint.

Preis gebunden M. 5.- bis M. 7.20

Hierzu Teuerungszuschläge des Verlags: September 1920 100%, Abänderung vorbehalten.

* sind erschienen bzw. werden demnächst erscheinen; die anderen Bände sind in Vorbereitung.

***Philosophisches Wörterbuch.** 2. Aufl. Von Dr. P. Thormeyer.
***Psychologisches Wörterbuch** von Dr. Fritz Giese.
Literaturgeschichtliches Wörterbuch von Dr. H. Röhl.
Kunstgeschichtliches Wörterbuch von Dr. E. Cohn-Wiener.
Musikalisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. J. H. Moser.
Wörterbuch des klassischen Altertums von Dr. B. A. Müller.
***Physikalisches Wörterbuch** von Prof. Dr. G. Berndt.
Chemisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. H. Remy.
Astronomisches Wörterbuch von Observator Dr. H. Naumann.
***Geologisch-mineralogisches Wörterbuch** von Dr. C. W. Schmidt.
***Geographisches Wörterbuch** von Prof. Dr. O. Kende.
***Zoologisches Wörterbuch** von Dr. Th. Knottnerus-Meyer.
***Botanisches Wörterbuch** von Dr. O. Gerke.
***Wörterbuch der Warenkunde** von Prof. Dr. M. Pietsch.
***Handelswörterbuch** von Dr. V. Sittel u. Justizrat Dr. M. Strauß.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

G IX. 20.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

18Sep'53CR

SEP 21 1953 LU

ICLF (N)

MAY 15 1967 15

JUN 11 '67 - 1 PM

LD 21-100m-7,'52(A2528s16)476

sowie die Voraussetzungen und Folgen des Sozialismus. Von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. L. Pohle. 2. Aufl. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—
Auf sämtliche Preise Teuerungszuschläge des Verlags: Sept. 1920 100%, Abänd. vorbeh.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Digitized by Google

YB 14408

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus
Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 9.–), 75×55 cm (M. 7.50), 103×41 cm u. 60×50 cm (M. 6.50), 55×42 cm (M. 5.50), 41×30 cm (M. 4.50) Rahmen aus eigener Werkstätte in den Bildern angepaßten Ausführungen äußerst preiswürdig.

Schattenbilder

K. W. Diefenbach „Per aspera ad astra". Album, die 34 Teilb. des vollst. Wandfrieses fortlaufend wiederg. (20½×25 cm) M. 15.—. Teilbilder als Wandfriese (42×80 cm) je M. 6.50, (35×18 cm) je M. 2.–, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

„Göttliche Jugend". 2 Mappen, mit je 20 Blatt (25½×34 cm) je M. 12.–. Einzelbilder je M. 1.20, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (25½×34 cm) in Mappe M. 16.— Einzelblatt M. 1.80

Gerda Luise Schmidt (20×15 cm) je M. 1.–. Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenorakel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn". Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Teubners Künstlerpostkarten

(Aus[illegible] Verlag in Leipzig.) Jede Karte 30 Pf. Reihe von 12 [illegible]
M. 3[illegible]
Die [illegible]

Teu[illegible]
nach[illegible]
sack, [illegible]
Umf[illegible]
Reih[illegible]
1. D[illegible]
5. P[illegible]
Gerd[illegible]
Schä[illegible]
Im [illegible]
Ann[illegible]
in [illegible]

R[illegible]
Der[illegible]
(M[illegible]
(75[illegible]
Die[illegible]
23[illegible]
(A[illegible]

479040

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Karl Bauers Federzeichnungen

Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×36 cm) M. 1.—, Liebhaberausgabe M. 2.—, 2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . M. 5.—

Charakterköpfe z. deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 18.–, 12 Bl. M. 5.—, Einzelblätter M. 1.—. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt M. 2.—

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 6.50, Einzelblätter M. 1.—. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt. . . . . M. 2.—

Auf sämtliche Preise Teuerungszuschläge des Verlags: Sept. 1920 100%, Abänd. vorbeh.

Vollständiger Katalog über künstlerischen Wandschmuck mit farbiger Wiedergabe von über 200 Blättern gegen Nachnahme vom Verlag in Leipzig, Poststraße 3 erhältlich

Verlag [illegible] in Leipzig und Berlin

Digitized by Google